د. محمد مفتاح

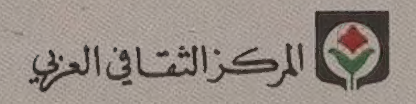
مفاهيم موسّعة لنظريّة شعريّة

اللغة - الموسيقى - الحركة



الجزء الأوّل

مبادئ ومسارات


المركز الثقافي العربي

د. محمد مفتاح

مفاهيم موسَّعة

لنظريـة شعريّـة

اللغـة ـ الموسيقى ـ الحركـة

الجزء الأول

مبـادئ ومسارات

د. محمد مفتاح

مفاهيم موسَّعة

لنظرية شعريّة

اللغة ـ الموسيقى ـ الحركة

الجزء الأول

مبادئ ومسارات

الكتاب
مفاهيم موسّعة
لنظرية شعرية
الجزء الأول
مبادئ ومسارات

المؤلف
محمد مفتاح

الطبعة
الأولى، 2010
عدد الصفحات: 288
القياس: 17 × 24
الترقيم الدولي
ISBN: 978-9953-68-444-8

الناشر
المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء (المغرب)
ص. ب: 4006 (سيدنا)
42 الشارع الملكي (الأحباس)
هاتف: 303339 522 ـ 307651 522
فاكس: 305726 522 212+
Email: markaz@wanadoo.net.ma

بيروت (لبنان)
ص. ب: 5158 ـ 113 الحمراء
شارع جاندارك ـ بناية المقدسي
هاتف: 01750507 ـ 01352826
فاكس: 01343701 ـ (9611+)
www.ccaedition.com
Email: cca@ccaedition.com
cca_casa_bey@yahoo.com

إهــداء

إلى كل مؤمن بقدرات لغة الضَّادِ

فهـرس المحتويـات

القسم الثاني
المسارت

تقديم

سعدنا أن رأينا مؤلفاتنا متداولة بين الأوساط المهتمة؛ وقد حَفَّزَنا ذلك الاهتمام على أن نَبْذُلَ مجهوداً في كل مؤلف أنجزناه، حتى نَكُونَ عند حُسْنِ الثقة الثمينة المظنونة فينا. لقد كان ذلك دَأْبَنَا منذ «**في سيمياء الشعر القديم**». . . إلى «**رؤيا التماثل**»؛ على أننا نَصْدُقُ القارئ فنعترف له بأن تلك المؤلفات، وخصوصاً الفصول المتعلقة بالشعر، يَشُوبُهَا بعض التقصير، وتتسم ببعض الإهمال؛ يتجلّى الأول في قلة الإيغال في دراسة الإيقاع الشعري، ويَبْرُزُ الثاني في شيئين أساسيين؛ أحدهما أننا لم نُحَلِّلْ قصائد حَيَّةً يُنْشِدُها الشاعر في محفل من الناس بِزَمَنٍ خاص وفي فضاء معين؛ وثانيهما أن ما نَالَتْهُ عِنَايَتُنَا هو الشعر التقليدي وشعر التفعلة ليس غير، في حين أن هناك أشكالاً وقوالب شعرية تشغل بَال المعنيين فيناقشونَها ويتساجلون حولها.

تداركاً لما قصَّرنَا فيه، واحتفاءً بما أهَمَلْنَاهُ، عَقَدْنَا العزم على إنجاز مؤلف يُجَذِّرُ المكتَسَبَات التصورية والمعرفية والمنهاجية التي تضمنتها مؤلفاتنا السابقة من جهة أولى، ويقترح إطاراً فلسفياً، ونظرياً، ومنهاجياً، أعَمَّ وأشمل من جهة ثانية. وقد أسميناه بـ:

نَظَرِيـة
لِشِعْرِيَّـةٍ مُوَسَّعَـةٍ
اللغـة، الموسيقـى، الحركـة

تحقيقاً لهذا الهدف وضَعْنَا ما ورائيَّات مُجَرَّدة متواصِلَة متواشجة؛ وقد لَقَّبْنَاهَا **بالمبادئ المعرفية**، **والمبادئ الحركية**، **والمبادئ التوليفية**، **والمبادئ التنظيمية**؛ وقد صدقت التمحيصات والتطبيقات تلك المبادئ؛ هكذا كانت

النظريات والمناهج مستمدة منها، وكانت كل أشكال الشعر تجلّيات لها.

اعتمدنا على تصورات ونظريات ومناهج مستقاة من العلوم المعرفية، بما تحتوي عليه من علم الأعصاب، وعلم تحصيل المعرفة، وتدبيرها، وعلم النفس، واللسانيّات، وفلسفة الذهن؛ وَرُؤَى العلوم المعرفية هي التضافر بينها لتحليل ظاهرة مَّا؛ وإعمالاً لهذه الرُّؤَى، فإننا أقمنا التوسيع على ثالوث؛ هو اللغة، والموسيقى، والحركة، باعتباره جذراً تتفرع عنه جذوع، وأغصان، وأفْنان؛ لذلك خَصَّتْهُ الأبحاث المعاصرة بعناية فائقة.

تفصيلاً لهذه النظرية الموسَّعة اقترحنا على القارئ ثلاثة أجزاء. دعونا أولَهَا بـ (مبادئ ومسارات). وقسمناه إلى قسمين؛ تناولنا في الأول المبادئ المعرفية، والمبادئ الحركية، والمبادئ التوليفية، والمبادئ التنظيمية، وتعرضنا في الثاني إلى تجلياتها في تنظيرات إغريقية ـ رومانية (سِحْر الأعْدَادِ والأشكال)، وفي منجزات عربية (تَوْلِيف الأنغام، وبلاغة الألحان، وتناغم الأكوان).

أسمينا الثاني بـ (نظريات وأنْسَاق). وقد ابتدأناه بمدخل يُنَبِّه إلى المنهاجية التي نميل إليها، وإلى الإشكال المطروح، ثم فصلناه إلى شطرين؛ أولهما عرضنا فيه بعض النظريات الكبرى التي أثرت بالغ التأثير في مسار البحث الخاص بعلاقة اللغة والموسيقى؛ مثل النظرية التوليدية، والنظرية التّعبيرية، والنظرية الإيقاعية، وثانيهما حللنا فيه أنساق الأصوات والتراكيب والدَّلاَلاَتِ. وأما الفصل الرابع (النظرية الموحدة) من الشطر الأول، والفصل الرابع (النسق الموحّد) من الشطر الثاني، فإننا اجتهدنا فيهما حتى نجمَّعَ ما تفرق في نموذج نظري يستجيب لمتطلبات المقاربات المعاصرة.

ومع أننا كُنَّا نزاوج بين التنظير والتطبيق في الجزأين السَّابقين، فإننا نذرنا الجزء الثالث (أنغام ورموز) لتلخيص **نحو** النظرية الذي اقترحناه، ثم إنجاز تحليلات مفصلة في شعر بعض المشارقة والمغاربة، مصحوبة بتأويلات هادفة لاستخلاص أنواع الرؤى الجزئية والكلية التي تشغل الفكر البشري والعربي، ليكون لعملنا هذا غايات إنسانية وقومية ووطنية، حتى يتجنب الانطواء على نزعة تعليمية ضيقة، مع أن التعليمية المتنورة ضرورية لتكوين الإنسان العربي المعتز بماضيه، العامل لحاضره، الآمل في مستقبل يتبوأ فيه مقعد صدق عند الأمم المسهمة في تقدم الحضارة الْكَوْنِيَّة.

إن تحقيق هذه الأهداف العلمية والعملية، في النظرية المقترحة، زَجَّ بنا أحياناً في غَيَابات علوم دقيقة أسهم في تطويرها أفواج من الباحثين في أرقى الجامعات والمعاهد والمدارس، باعتماد على تصورات دقيقة، وتنظيرات عميقة، وتجارب عديدة أنجزت على الحيوان وعلى الإنسان، مثل علوم الأعصاب، والتشريح، ووظائف الأعضاء، وعلم النفس. . . وفلسفة الذهن، والرياضيات والفيزياء. . . واللسانيات، والموسيقيات، والأناسِيَّات. . ؛ إن وَضْعَنَا كما قال المثل العربي (مكره أخاكَ لا بطل)، لأننا نعتقد أن إنجاز أية دراسة جادة تكشف عن سر صناعة الشعر وأبعاده لاَ تَتِمُ إلا بالارتكاز على بعض نتائج تلك العلوم، مهما كَلَّفَ ذلك من عَنَتٍ.

إذا كان الأمر هكذا، فإن الأمانة العلمية تقتضي مِنَّا أن ننبه القارئ إلى أننا تعاملنا مع مصادرنا بكيفيات مختلفة؛ أولاها أننا قَدَّمْنَا مادتها العلمية بترجمة دقيقة أمينة حينما لا يكون هناك مجال للإنشاء الطنان، والتعليق الثرثار؛ وثانيتها تلخيص للأطروحات الأساسية لَمَّا لا يكون هناك ضرر بالمادة العلمية؛ وثالثتُها أننا كنا نستند إلى رؤيا فلسفية لَنَتَخَطَّى بها تلك الصرامة العلمية، مثل مفهوم الانتظام الشامل للكون الذي يؤدي إلى نظرية نسقية تسمح بمقايسة ميدان على ميدان، كما هو الأمر المعمول به في فلسفة العلوم الخالصة والاجتماعية والإنسانية. وهكذا قمنا بتوليف بين مبادئ الشعر والموسيقى والمسرح والهنداس والتشكيل لصياغة نظرية موحدة، ونسق موحد؛ ورابعتها أنَّنا رجعنا إلى المصادر الأساسية التي اعتمدت عليها مراجعنا، فَحَلَّلْنَاهَا تاريخياً وإبستمولوجياً، فانكشفت لنا خباياها وزواياها، فَصَحَّحْنَا ما وقعت فيه من أخطاء، وبَسَّطْنَا تعقيداتها، وأخذنا منها ما يُلاَئِمُ تَوَجُّهاتِنَا وموضوع بَحْثِنَا.

على أن هذا التأليف ما كان لينجز في أوضاعه هذه لولا تشجيع أسرتي: زوجي خديجة وبِنْتَيَّ. دة. فاطمة الزهراء، و. دة. مروة اللواتي شَجَّعْنَنِي على المضيّ قُدُماً لأُهَاجِرَ إلى ما هَاجَرْت إليه، ومساعدة. د. أحمد العاقد الشاب النَّبيه الذي هَيَّأَ لي الوثائق اللاّزمة للبحث فيه، و. أ. أحمد عيدون المختص في علم الموسيقى الذي تلقيت منه دروساً جد مفيدة متعلقة بتاريخ الموسيقى، وبكيفية تدوينها، كما كان يُرَاجِعُ ما كنتُ أكتُب من تدْوين وآراء، حتى لا أرتكب أخطاء مضرة بعلم الموسيقى، و.أ. د. محمد المدلاوي المختص في الصوتيات الذي اقتطع، لي، حصة من وقته الثمين للتداول معه في بعض مشاكلها، و.أ.د. بناصر

الْبُعَزَّاتِي المبرز في الإبستمولوجيا، وتاريخ العلوم الذي لم يكن يبخل عَلَيَّ بما أكون في حاجة إليه من المصادر والمراجع، و.أ. بسام الكردي محرك المركز الثقافي العربي الذي أعتبر نفسي من أبنائه وأحِبَّائِه، و.أ. خديجة بلشقر الرَّاقنة البارعة التي أبْلَت البلاء الحسن لِلتَّغَلُّب على صعوبات خَطِّي وتعقيدات التَّدْوِين الموسيقي.

إذا كان هذا المؤلف خلاصة لتجربة في التنقيب والبحث والتحصيل فاقت الثلاثين سنة، فإني أؤكد للقارئ الكريم أنّه ليس من مُعَادِ القول ومكروره، لكنه يشمل بين دفتيه تصورات وآراء جديدة؛ ومع ذلك، فإني أعتبره لا يتناول إلا الكليات في الشعر، سَنُقَفِّي على آثارها بتفصيلات إذا أَنْسَأَ الله في العمر، مع بسطة في العلم والجسم. ذلك هو أملنا ورجاؤنا وعملنا؛ ولله، في كل الأحوال، الحمد والشكر.

د. محمد مفتاح

القسم الأول

الـمـبــادئ

تمهيد

إن الصيرورة العلمية المعاصرة تفرض توظيف مبادئ مجردة تشمل العلوم الخالصة، والعلوم الاجتماعية، والإنسانية، لدراسة الشعر، كما توجب تحليله ضمن الحقول الفنية الأخرى، مثل المسرح والسينما والتشكيل والرسم والنحت والهندسة والموسيقى. ذلك أن كثيراً مِنْ دراسات الشعر وتحاليله بقيت أسيرة لإبدَالات تَصَوُّرية قديمة. من استند إلى التراث بقي لُبُّ تفكيره تقليدياً، ومن استعان ببعض الأبحاث المكتوبة بغير العربية دار في فلك الأرسطية الجديدة التي اختزلت تفكير ذلك الفيلسوف العظيم؛ وأما من التجأ إلى مفاهيم رياضية أو فيزيائية، فإنه وقع في شرك تلك المفاهيم بِمدلولاتها ومضامينها الأصلية، دون مراعاة لِخُصوصية الخطاب الشعري.

ما نسعى إليه هو توظيف تلك المبادئ المشتركة المجردة بين الشعر وغيره من الفنون، ومن العلوم، حتى لا تبقى أبْحاثُنا جزئية مقتصرة على أقوال النحاة والبلغاء، وعلى السواد في البياض؛ في حين أن المبادئ الإبداعية العميقة واحدة، والعمليات الإنشائية تَسْبقها إرهاصات ومعاناة وحركات باطنية وظاهرية متشابِهة.

يتاح للشاعر أن ينشد فيصير مغنياً، وممثلاً مسرحياً، مع ما يقتضيه الإنشاد/ الغناء، والمسرح من حركات معينة، أمام جمهور في فضاء معين. الشعر مسرح إذا حضر المتلقي وَعَايَن الشاعر الْمُنْشِد، والشعر شريط إذا **شاهده** المتلقي، ولم يحضر الحفل، والشعر **موسيقى** غنائية أمام جمهور متحمس، والشعر **تشكيل**

ورسم وهندسة ونحت، حينما يكون مسطوراً على الصفحة، أو منقوشاً على البناء، أو مرقوماً على الثياب والأنسجة.

يَفْرِض هذا التصور الموسع لتلقّي الشعر وتحليله أن يبحث عن المبادئ الإبداعية والأوّليات التأويليّة، في إطار ما يقدمه العلم المعرفي المعاصر من أدوات علمية، ومفهومية، وفلسفية، انتهى إليها عِلْم الأعصاب، وعلم وظائف الأعضاء، وعلم التشريح، والفيزياء الكهربائية والصوتية، والكيمياء الْعُضْوية العصبية.. والأناسة، واللسانيات، وعلم النفس الخاص بتأثير الأصوات.. وفلسفة الذهن.

إن الأساس المكين الذي تبنى عليه كل التصوُّرات النظرية والإجراءات التجريبية هو الجسد البشري في تفاعله مع المحيط الذي يعيش فيه، فَتَكْتَنِفه مُكَوِّناته، فيتأثر بها، ويؤثر فيها؛ وأهم ما انْصَبَّ عليه البحث، في الجسد من الأعضاء، هو الدماغ البشري الذي تناوله علماء التشريح فتحدثوا عن يمينه، ويساره، وعن باحاتِه، وعن فُصوصِه، وعن جُدرانه.. وعلماء وظائف الأعضاء، فبيَّنوا دَوْر كل جهة، وكل باحة، وكل مجزوءة، والاتصال، والانفصال، بين كل المكونات.

ما تَتَأَسَّسُ عليه مقاربتنا هو مكونات الجسد البشري، بما لديه من أنساق سمعية، وبصرية، وذوقية، وشمية، ولمسية، وبما يَحتويه دماغه من قشرات، وباحات، وبما يحيط به، في بيئته، من منبهات، ومحفِّزات، وما يتضمنه ذلك الدماغ، في تفاعل مع المحيط، من موسيقى، ولغة، وحركات، وتذكُّرات، وانفعالات، وعواطف، ومقاصد.. وتصورات، وتوضيحات، واستعارات، ومقايسات، وتمثيلات.

تؤدي كل تلك التفاعلات الدماغية/ الذهنية/ المحيطية إلى حركة، وفعل، وعمل؛ لذلك يصير البحث في الحركة، والتحرك، والتحريك، ضرورياً، من حيث إنها مكون أساسي لبقاء الكون وحياته؛ وإذ كل شيء يتحرك، فإن الشاعر يتحرك، وهو يكتُبُ، ويَهْتَزُّ، وهو ينشد، ويتحمَّس، وهو يرى الاستجابة المشجعة؛ حركات الشاعر تكوِّن لحناً تحكمه قواعد شبيهة بقواعد الموسيقى كدرجة الحركة، ومدتها، وحدتها، ومداها، وتركيبها، ودلالتها، ورمزها.

الحركة، من حيث هي حركة، تَوْلِيف، والجسدُ البشري، من حيث هو جسد، تركيب؛ والتَّوْلِيف، والتركيب، يخضعان لتنسيقات رياضية موسيقية منطقية تحكمها قواعد الإبدال والْقَلْب والعكس والتحليل والتركيب، مما يؤدي إلى التناسب والتَّنافُر في آن واحد؛ تسود عقيدة التناسب في حقبة من التاريخ، ويُهَيْمِن مَذْهَبُ التنافر في حقبة أخرى.

مَا نَسْعَى إليه هو إعادة الحياة للقول الشعري بدراسة **الحركات التوليدية، والإشارات المعبِّرة**، وبالتنبيه إلى **النغمات المطربة، والتنغيمات الآسرة**، في **فضاء ـ زمان معين**، باعتماد على بعض نتائج البحوث في العلوم الخالصة، والعلوم الاجتماعية، والإنسانية؛ على أننا لا نقول على تلك العلوم الكذب، وندعي على القارئ، ونحن نعلم أن جزئية واحدة من تلك العلوم يمكن أن يشتغل فيها الباحث المقتدر مع مجموعة باحثين مبرزين طوال حياتهم؛ ومع علمنا بصعوبة المهمة، فإننا بذلنا، صادقين، جهوداً مُضْنِية، حتى نَقْتَنِصَ بعض المعلومات، فنقدمها للقارئ المهتم بالخطاب الشعري في أوضح تعبير، وأصح إجراء.

لعل هذا الصَّنيع يشجع الباحث الأدبي على أن يمتلك المبادرة لمحاصرة المشاكل العلمية والعملية التي يطرحها حقله، وأن يأتيها من جهات مختلفة ليَدْخُلَ إلى عَرِينِهَا من أبواب متعددة، متسلحاً بأنواع من الآليات الاستدلالية كالاستقراء، والاستنباط، والفرض الاستكشافي، والْمُقَايَسَة، والتمثيل.

تحقيقاً لِما ادعيناه، وبرهاناً على أقاويلنا، فإننا سنقدم بَيِّنَات في أربعة فصول؛ أولها المبادئ المعرفية، وثانيها المبادئ الحركية، وثالثها المبادئ التوليفيّة، ورابعها المبادئ التنظيمية.

الفصل الأول

المبادئ المعرفية

تمهيد

لا يحتاج الباحث إلى توكيد أن الحواس الخمس هي وسائل الإدراك، وأن لها دَوْراً أساسياً في وجود الكائنات الحية بصفة عامة، والكائنات البشرية بصفة خاصة؛ على أن حديثنا سيهتم، أساساً، بحاسَّتي البصر، والسمع، معتمدين على بعض النتائج التي تَوصَّل إليها الباحثون في تخصصات علمية مختلفة، ولا سيما من اهتم منهم بالدماغ الإنساني، وبالنَّسق العصبي؛ وأغلب أولئك الباحثين هم من الأطباء، أو من الفيزيائيين، والكيميائيين، والرياضيين.. أو فلاسفة الذهن أو علماء النفس..

يمكن القول: إن هناك نظرية معياريّة، في الدراسات الدماغية/ الذهنية، صارت معتمدة تقوم على المسلمات الآتية[1]:

1) الأساس العصبي للدّماغ. 2) فهم الوظائف الدماغية في قوانين الفيزياء، والكيمياء. 3) غِنَى نشاط الدماغ. 4) تطور الدماغ البيولوجي. 5) انْبِثاقُه[2] البيولوجي. 6) انبثاقه الذهني. 7) هَنْدَسَته الآلية. 8) هندستُه الذهنية. 9) الخاصة التحسيبية. 10) المقْبوليَّة العلمية.

(1) Dodwell Peter, *Brave New Mind. A Thonghtfull inquiry into the Nature and Meaning of Mental Live,* Oxford Univercity Press, 2000, pp. 58-59.

(2) معناها هنا «انبثاق»، نسق ذو عناصر متفاعلة، مثل Emergence العصبونات المتعاونة التي تكون لها خصائص شاملة وجماعية تنتج عنها شبكة.

1 ـ هندسة الدماغ

تُركِّز العلوم الطبية، وخصوصاً علمي التشريح[3]، ووظائف الأعضاء[4]، على تقسيم الدماغ إلى يمين، ويسار، وأمام، وخلف، وفوق، وتحت، وعلى تجزيءِ كل جهة إلى مواقع تدعى الباحات[5]، وتسميها بأسماء مكتشفيها، أو ترمز إليها بحرف من الحروف، أو تضع عليها رقماً معيناً، ثم تتعرض إلى أماكن الخلايا، والمحاور[6]، والألياف[7]، والعُصْبُونات، إلى تفاصيل دقيقة يطلع عليها من أراد في الكتب، والموسوعات الطبية.

إلا أن الإشارة واجبة إلى بعض المعلومات التي هي ضرورية لكل مهتم بالدراسات اللغوية والشعرية والموسيقية؛ وأهم هذه المعلومات مُتَعَلِّق بالجهة الصدغية[8]، والجهة الغِشائية، والجهة الأمامية، والجهة القذَالية[9]، والجهة الجِدارِيّة[10].. إلى غيرها من تقسيمات، مما يسمى في الأبحاث التي تهتم بهذا الميدان بـ(هندسة الدماغ)[11].

كل جهة من الجهات (قشرة) تحتوي على باحات متعددة؛ وكل باحة منها تقوم بوظيفة معينة تتجلى في وجود تمثيلات مطابقة لها؛ فهناك باحاتٌ خاصة بالْمَبْصَرات، وباحات معينة لِلْمَسْمُوعَات؛ وهكذا، فإن هناك عصبونات باحة MT تنتقي نوع الحافز البصري، وباحة V 4 تحتوي على عصبونات تختار شكل الحافز ولونه..؛ وإذا كانت الباحة جزءاً من الجهة، فإن (القالب) قد يطابق الجهة، بحيث إنه يتجزأ إلى مجزوءات فرعية تقوم كل واحدة منها بوظيفة معينة.

---

(3) علم التشريح — Anatomy (E), Anatomie (F)

(4) علم وظائف الأعضاء — Physiology (E), Physiologie (F)

(5) باحة — Erea (E) Aire (F)

(6) محور — Axon (E) Axsone (F)

(7) لِيفٌ: الليف العصبي يدل على محور العصبون — Neuron (E) Fiber (E) Fibre (F).

(8) القشرة الصدغية — Temporal Cortex (E)

(9) القشرة القذالية — Occipital Cortex (E)

(10) القشرة الجِدارية — Pariétal Cortex (F)

(11) في هذا الكتاب تفصيل لهذه. Dodwell Peter, op.cit., pp. 34-35. . وانظر فصل (النسق الموحد) فقرة (الشعر والتمثيل) من القسم الثاني من الجزء الثاني.

كان الاعتقاد السائد، في البداية، إلى أن المجزوءات مُسْتَقِلٌ بعضها عن بعض، لكن الأبحاث اللاحقة بينت أن بعضها يتصل ببعض بالْعُصْبُونات التي تكون قاعدتها؛ وهكذا، فإن كل عصبون يكون مُدْخَلاً حين يتلقى المعلومة التي تعالج إلى أن تصير مُخرجاً؛ وهذا المخرج يصير مدخلاً، وهكذا في سلسلة مترابطة الحلقات. يقول أحد الباحثين في هذا الموضوع ما يلي: «تجتمع العصبونات جميعاً بالْمُشَبِّكَات؛ أي أنه يكون هناك اتصال كيمياوي كهربائي يضمن امتداد الاشتغال الكهربائي من عصبون إلى آخر في اتجاه أحادي»[12].

وإذا كان أطباءُ التشريح وصلوا إلى درجات قُصْوى في التفاصيل الدقيقة لكل أجزاء الدماغ، فإن علماء وظائف الأعضاء يُحَاوِلون جاهدين وضع خرائط عُصْبُونية شاملة للدماغ البشري؛ إلاّ أن من تَكفَّل بالتعمق في تعيين وظائف الباحات، بما تحتويه من مجزوءات/ قوالب، هم الباحثون في العلوم العصبية، وعلم النفس المعرفي، وفلاسفة الذهن. وكلما تقدموا في البحث تبيّن لهم تداخل الخرائط والمواقع، والفضاءات؛ وعلى سبيل المثال، فإن الفضاء البشري مُسَجَّلٌ في عدد من المواقع الدماغية المختلفة.

2 ـ أطروحة المجزوئية

توضيحاً لما سبق، فإننا سنختار اسمين بارزين أثَّرا فيمن بعدهما؛ هذان الاسمان هما:

ج. أ. فودور، وكتابه: (مجزوئية الذهن. مقالة في علم النفس الْخَاصّ بالملكات)، و. د. مارز، وكتابه: (الرؤية، بحث في التمثيل الإنساني، ومعالجة المعلومة البصرية). وقد نوقش هذان الكتابان بما لا مزيد عليه، كما أن المعاجم المختصة تهتم بأطروحات الرجلين؛ على أننا سنختار من المناقشات كتاب (المجزوئية في التمثيل المعرفي وفهم اللغة الطبيعيّة).

---

(12) Ibid., p. 33.

أ ـ النسق البصري

يُقرِّر كثير من الأبحاث الخاصة بمناقشة نظرية. د. مار[13] أن كتابه كان يهدف إلى انتقاد الرأي الذي كان سائداً في الدراسات العصبية التقليدية التي جعلت من العصبونات كل شيء في العملية الإدراكية؛ وقد اعتمد في انتقاده على ما انتهى إليه النَّحْوُ التوليدي وعلم النفس المعرفي وعلم الحياة من نتائج.

استند إلى علم النفس في المستوى الأول الذي دعاه بـ(التَّحْسِيبِيّ)، وهو يُضاهِي مفهوم الطاقة لدى شومسكي، من حيث إن العضو البصري مضطرٌ اضطراراً إلى إدراك المعلومات الضرورية حول الأشياء الموجودة في محيطه، بالتمييز بين أشكالها وألوانها والمسافات التي تفصل بينها وبين الناظر إليها؛ وهذه العمليات التمييزية هي ما يدعى بالتَّحْسِيب؛ واعتمد على المعلوميَّات بخلفيتها الرياضية ليقترح مستوى سماه بـ(اللوغاريثمي) الذي به يسعى إلى وضع عمليات قاعدية ضرورية لضبط طُرُقِ التحسيب حتى لا تكون خاضعة للهوى، أو للعشوائية؛ والتجأ إلى علم الحياة لاستكشاف الحركاتِ البيولوجية في العصبونات، والبنيات العصبية الْمُتَدَخِّلَة في حصول الإدراك. تلك مستويات ثلاثة ضرورية لإنشاء نظرية علمية للإدراك بصفة عامة، وللإدراك البصري بصفة خاصة، وإن كان بالغ في التسمية، وخصوصاً (التَّحْسِيبِيّ) إذ الأولى أن يقال: (المفهومي) لِيَشْمُل الفكرة، والنموذج، والنظرية الملائمة، لهذا المجال الجديد من البحث.

معنى ما تقدم أن الإدراك لا يحصل دفعة واحدة، لكنه يَمُرُّ بمراحل ثلاث؛ أولاها تكتفي بتأمل ابتدائي للأشياء من حيث هي، لكن ما تدعو الحاجة إليه يجذب الانتباه إليه فيقع التركيز عليه فَتُنْتَقَى منه عناصر وتُغْفَل أخرى؛ وثانيتها رؤية سمات ما انْتُقِي الشَّكلية، واللونية، والْحَجْمية، والتوجُّهية، والموقعيّة، بالنسبة لغيره من الأشياء من جهة، وللرَّائي من جهة ثانية؛ وثالثتها النظر إلى ما أُدْرِكَ بكيفية موضوعية مستقلة عن الملاحظ لضبط بنية المرئي ووظائفه وخواصه؛ أي أن

(13) - Jean-François Dortier, *Le dictionnaire des sciences Humaines*, Delta, 2004, p.488, 256-257.

- Dodwell. P, *op. cit.*, pp. 99-101.

- Tyler Burge, «*Marr,s Theory of Vision*», in Modularity in Knowledge Representation and Natural Language Understanding. (ed) by Jayl. Garfield. Ch. 18. Cambridge - London, 1987, pp. 365-381.

هناك إدراكاً فطرياً يجب أن يحصن بإطار نظري، وعمليات إجرائية موضوعية.

عملية الإبصار، إذن، ليست معطاة ومدركةً لأول نظرة، لكنها تشييدية تدريجية، لأن الشيء إذا أريد إدراكه يُحَلَّلُ إلى مكوِّناته، وعناصره، ثم يُنْتَقَى بعضها فيركب مع غيره بحسب ما تقتضيه البنية، أو الوظيفة، أو الغاية المعرفية؛ إنها عملية تحليل وتركيب؛ إنها تشييد وظيفي.

نظرية **ديفيد مارّ** تشييدية وظيفية أوضحتها أبحاث واردة في كتاب (المجزوئية . . .) المشار إليه، كبحث مايكل. أ. أربيب المعنون بـ(المجزوئية وتفاعل جهات الدماغ، التنسيق البصري الحركي التَّحْتي)[14]. فقد بيّن أربيب كيفية تحقق عملية الإبصار باستناد إلى ما انتهى إليه علم التشريح، وعلم وظائف الأعضاء.

لقد تحدث عن الدورة التي يتحقق بها الإبصار؛ فهي تبتدئ من شبكة العين ذاهبة إلى وسط الدماغ، فإلى النواة الْوَحْشِيّة لِلْمِهَادِ، فإلى عدد من الجهات اللحائية (القشرية) المكلفة بإحداث الإبصار؛ وهذه الجهات عشرة متمايزة تشريحياً، مما يجعل كل منها ينجز وظائف بصرية متميزة؛ ووسيلة الاتصال بين هذه الجهات هي العصبونات الْبَيْنِيّة التي تربط بين المداخل والمخارج؛ على أن العصبونات لا تشتغل جميعها، لكن بعضها يُنشِّط، وبعضاً آخر منها يُخْمَدُ.

أطروحة أربيب تتأسس على مفهوم المجزوئية، والمكونات الصغرى؛ لكنه يرى أن المجزوءات والمكونات متفاعلة تشتغل متآنية؛ هذا التفاعل والتآني يجعلان الرائي يستطيع أن يُحَدِّد أشياء العالم في مواقع معينة، قريبة منه أو بعيدة عنه، بكيفية متدرّجة كالآتي: الإحساس فمستوى الإدراك الأدنى الذي تسجل فيه شبكة العين الأشياء في صورة ملائمة، فإلى مستوى التمييز بين الأشياء وَتَصْنِيفِهَا بحسب مقاييس معينة مستقاة من خبرة سابقة.

لم يكتف أربيب بهذه المعلومات، لكنه وضع رسوماً موضّحةً متدرجة من البسيط إلى المعقَّد؛ أي من التمثيل الذهني للمدخل، **فالمجزوء** الذي هو ميدان ـ خاص، ومحدَّد فطرياً، ومرتبط ببنيات عصبونية متمايزة، ومستقل تحسيبياً؛ ثم

(14) Michael. A, Arbib, «Modularity and Interaction of Brain Regions. Understanding Visuomotor Coordination», in Jayl. Garfield, Ch. 17, pp. 333-364.

قدم خطاطة أعقد تتضمّن الناقلات(15) التي يرتبط التَّسَمُّع والتَّبصر بها، فعمليات المدخل التي تتجلى في السمع، والبصر، واللغة، ثم العمليات المركزية حيث تتفاعل الاستعمالات، والخلفية المعرفية، مع المعتقدات الإدراكية، فالتخطيطات والعمل.

قراءة أربيب لمارْ ليست انتقادية وحسب، لكنها بانيةٌ مقترحة مُخَطَّطاً تتم عبره عملية الإبْصَار في إطار النظرية المجزوئية المرنة؛ وفي هذا السبيل سار تايلُربَرج في بحث بعنوان: «نظرية البصر عند مارْ في ضوء علم النفس المعاصر والفيزياء»(16) تعرَّضَ فيه لطبيعة المعلومة البصرية، وذكر مكوناتها، مثل الحجم، والنسيج، والعمق، والعلاقات الفضائية، والحركة، واللون، وتساءَل عن دور المعرفة الخلفية ومداه، إن كان لها دور، في إدراك الْمُنَبِّه؛ وطبيعي أن يؤدي هذا التساؤُل إلى مناقشة الإستراتيجية **التصاعدية**(17) والاستراتيجية **التنازلية**(18) وعلاقتهما بالمجزوئية، وبالتنبؤ. وقد انتهى إلى نتيجة مشابهة لما وصل إليه أربيب؛ هي أن النسق البصري مَرِنٌ يعتمد على المجزوءات من جهة، وعلى تأثير المعارف والمعتقدات السابقة من جهة ثانية.

ومن الذين اعتنوا بنظرية **مارْ بُتر دودويل** في كتابه (الذِّهن الجديد الشجاع. . .)(19) فناقشها وأحال عليها في صفحات عديدة من كتابه، ونبه إلى أن مارْ أنزل التقنيات التَّحْسيبيَّة إلى ميدان البيولوجيا في سنوات الستين والسبعين، لضبط كيفية اشتغال النَّسق البصري للإنسان، وغيره، ليجعل عملية الإبصار تتم مثل عمل الآلة التي تتَّبع خطوات مُحَدَّدَة منطقياً، بعد أن تكون آليات الإبصار جيدة (جسم، وعينان سليمتان، وعلائق بينهما)، ويَقْظَة إدْراكية.

نكتفي بهذا، لأنه ليس من هَمِّنَا، ولا في استطاعتنا، أن نتعرف على كل النقاش، والنقد، والتحليل الذي دار حول نظرية **مَارْ** في كثير من الجامعات ومعاهد البحث، لأن ذلك من شأن المقمّشين وصناع الفهارس، لكن هدفنا هو

---

(15) النّاقِل: مرحلة حسية تحول المنبهات الخارجية إلى رسائل Transducer (E), Transducteur (F).

(16) See, Tyler Burge, Passim.

(17) الاستراتيجية التصاعدية Bottom-up.

(18) الاستراتيجية التنازلية Top-Down.

(19) Dodwell Peter, Passim.

أن نتعرف على كيفية حصول عملية الإبصار، ودوره في الإدراك بصفة عامة، وفي موضوع بحثنا بصفة خاصة، لأننا ننظر إلى النص المكتوب والمرقوم والمنقوش والْمَنْحُوت، وإلى الشاعر الذي يتحرك أنواعاً من الحركة، وهو ينشد شعره، ويَشْدُوه؛ كما أن ما يهمنا هو مسألة المجزوئية والاتِّصالية التي تَنْبَنِي عليها نتائج ذات أهمية لإثبات العلاقة بين الملكات وبين الفنون، أو نَفْيْ تلك العلاقة.

لعل كتاب **فودور** المعنون بـ(المجزوئية في التمثيل المعرفي وفهم اللغة الطبيعية)[20] من أفضل الكتب التي سَتُساعدنا في تعميق النِّقاش حول العلاقة بين الملكات، وبين اللغة والموسيقى بصفة خاصة؛ وأطروحة الكتاب هي أن الدماغ البشري يحتوي على مجزوءات؛ كلٌّ منها يقوم بنوع من العمليات؛ وهي فرضية تحتل مكاناً هامّاً في المجالات العلمية الرائجة إلى الآن. فقد منحت هذه الفرضية للمجزوءات/ القوالب مميزات؛ منها **الإلزامية والسرعة والْحَصَانَة**. . ؛ وهكذا، فإن مجزوءة البصر لها كفاية إدراكية مختصة بالْمُبْصَرَات، ومجزوءة السمع لها كفاية إدراكية مقتصرة على المسموعات؛ وتستجيب كل كفاية بسرعة في حالة الخطر، مثل رؤية حنش؛ ففي هذا الوضع تصدر الأوامر إلى الموقع المكلف بالتنبيه إلى الخطر فيأمر الشبكة العصبية فتستجيب بسرعة؛ وأما الحصانة فيمكن التمثيل لها بخداع البصر، كأن يكون هناك خطان متقايِسَان نظريّاً، لكن حاسة البصر تراهُما غير مُتَقَايسَيْن، وبهذا الخداع حالت **كفاية البصر** دون **كفاية النظر**؛ ومعنى هذا أن المعرفة الخلفية، ولا سيما النظرية، لا تأثير لها في إدراك تأثير المجزوءات/ القوالب الحسية؛ وتقابل هذه النظرية المجزوئية الهامشية **النظرية المركزية** المكلفة بإدماج العمليات فيما بينها.

ما كتب حول هذه الفرضية كثير في جميع اللغات الحية الراقية؛ وسنختار نماذج من الكتابة الفرنسية حتى نتعرف على كيفية تَلَقِّيهَا وتعاملها مع المستجدات النظرية الأنجلو ساكسونية.

---

(20) - Jean-François Dortier, *Le dictionnaire des sciences humaines*, pp. 249-250.

انظر هذا الكتاب المذكور في هامش رقم (13) *...Modularity* -

Jerry. A. Fodor, «Modules, Frames, Fridgeons, Sleeping Dogs, and the Music of the Spheres», *in Modularity in Knowldge Representation...*, (Ed) By Jay L. Garfield, London, 1987, pp. 25-36.

ما كتب بالفرنسية ذو كمية هامة، لكننا سنكتفي بمؤلف مشترك بعنوان: العلوم المعرفية. اختلاف المقاربات)[21]، باعتباره خلاصات مركزة لما وصلت إليه المناقشات في هذا الميدان العلمي الجديد. احتلت أبحاث الأنساق الإدراكية مركزاً ذا شأن في الكتاب، وخصوصاً أنساق البصر، والسمع، والشم؛ وقد حللت هذه الأنساق تشريحيّاً ووظيفياً، بحسب ما تقتضيه أوفاق البحث في هذا الحقل كالحديث عن جهات الدماغ، وباحاته، والعصبونات، والمشبكات[22] والمحاور، والمداخل، والمخارج؛ وقد نزلت بعض هذه التحليلات إلي الواقع في محاولة منها خَلْقَ دماغ اصطناعي على شاكلة الدماغ البشري، فقامت بمقايسات بين الْعُضْبونات الطبيعية وبين العصبونات الاصطناعية، للانتقال من الآلة إلى الإنسان، ومن الإنسان إلى الآلة.

ما هو شديد الاتصال بمدار حديثنا هو بحث (التحولات البصرية الحركية)[23]؛ لا يتعرض هذا البحث، على غير المعتاد، إلى تشريح الدماغ، بما فيه من جهات، وباحات وقشرات، وعصبونات. . .، وإنما ركز على نتائج الإبصار المتجلية في حركة اليد الموجهة بالنسق البصري، إذ هو من أَلْزَمها بالاتجاه نحو الهدف المقصود تعيينه أو إمساكه، مع الاعتماد على تمفصل الأعضاء، ومرونتها للقيام بالحركات الطبيعية؛ إلا أن الحركة لا تقتصر على اليد وحدها، لأن كل أعضاء الجسد تتحرك، مثل الحنجرة، والشفاه، والفك الأسفل، واللسان، والوجه؛ وينسِّق بينها العصب المركزي؛ وقد تفهم مفردات الكلام ومعانيه من الوجه والشفاه، بل من باقي الأعضاء الأخرى. إن كل عضو في الجسد يقوم بشغل معين يجب أن يكون منتظماً ومنظماً ومُتَكَيِّفاً مع غيره، ومع مقتضيات الحوافز، والزمان، والمكان، والسياق الخاص، والعام، حتى ينجز مهامه على أكمل وجه.

إذا سمحت الرؤية للحركة بفهم الكلام أثناء الضوضاء، والْهَرْج والْمَرْج،

---

(21) Mirta. B. Gordon. Hélène Paugam-Moisy, *Sciences cognitives*. Diversité des approches, Hermes, Paris, 1997.

(22) المشبك: جهة تواصل بين عصبونين يسمحان بنقل المعلومة. Synapse (E. F)

(23) Claude Parablanc, «Les Transformations visuomotrices», *in Science Cognitives*, Ch. 9, pp. 89-96.

لمزيد من التفاصيل التشريحية ينظر الكتاب الآتي:
A. Lahlaïdi, *Anatomie topographique Trilingue, Organes des sens*, Ch. 2, pp. 1245-1325.

فإن الحركة تصير بديلاً عن اللغة، كما هو الشأن في الشرائط الصَّامِتَة، وفي المسرح اللاّلغوي، وفي التواصل بين الصم البكم الذين لا يسمعون ولا يتكلمون، وفي «المخاطبة» بالعيون والرؤوس والأكتاف. . .

عملية الإبصار تعتمد على وجود مُنَبِّهات خارجية وداخلية؛ لكن أغلب الباحثين انشغلوا بالمنبّهات الخارجية؛ وقد أشرنا قبل إلى أنها تتم عبر دورة بكيفية موجزة في سياق معين، وها نحن الآن نفصل القول في تلك الدّورة. تمر المنبهات بجهات وباحات مختلفة إلى أن تنتهي إلى مُخرج؛ وما يقوم بمهمة النقل من المداخل إلى المخارج العصبونات، لأنها هي المسؤولة عن التلقي، وعن إدماج الرسائل العصبية، وبَثِّها ونشرها بِمُنَبِّهَات كهربائية؛ كل مدخل، أو مخرج يمكن أن يطلق عليه اسم خليّة؛ هذا المخرج الذي يصبح مدخلاً أيضاً ثم يتشابك مع خلية أخرى؛ وهكذا يتفرع عن كل تشابك أو اتصال محاور إذا كانت العصبونات نشطة، أما إذا كانت خامدة فلن تكون هناك محاور.

العصبونات متحركة، وكل حركة تَتِمُّ في زمان ـ فضاء، وما يحركها هو التيار الكهربائي. لذلك يتحدث الباحثون في هذا الميدان عن الكمية الكهربائية التي يصبُّها تيار متصل أثناء وحدة زمنية، وعن عدد الذبذبات في وحدة زمنية؛ أي ما يعبر عنه بمدى القوة[24] للتيار، ومقدار التردُّد[25]؛ وهكذا، فإن قوانين الكهرباء المعروفة هي نفسها في الجسم البشري. فهل هذا الأمر صحيح؟ فهل هو مجرد مماثلة؟ الظاهر أن هناك وحدة في القوانين التي تتعلق ببعض المبادئ التأسيسية مثل **الحركة**.

وأما المنبهات الداخلية فهي تطرح أسئلة عديدة: هل يمكن عَدُّ الجوع والعطش والرّغبة. . . منبهات؟ هل هناك «عين» تبصرها و«أذن» تسمعها، و«أنف» يشمها، و«يَدٌ» تلمسها، و«لسان» يتذوقها؟ إذا كان الأمر كذلك، فما العلاقة بين منبه الْحَيَّة ومنبه العطش؟ هل للمنبهات الداخلية مراحل تؤدي إلى الاستجابة لها، مثلما هو حال المنبهات الخارجية؟

يظهر أن الرغبات والمعتقدات والحاجات. . . منبهات، لكنها أكثر تعقيداً

---

(24) القوة: كل عمل يغير حالة السكون أو حالة الحركة للجسم La Force:

(25) التردد: عدد الذبذبات لوحدة زمنية في ظاهرة دورية Fréquence.

من المنبهات الخارجية الآتية من البيئة، لذلك، فإن الجواب قد لا يكون عند أطبّاء التشريح ووظائف الأعضاء، وإنما يوجد لدى فلاسفة الذهن، وعلماء النفس المعرفي؛ لذلك اخترنا **نموذجاً أمثل** هو **جون سورل** الذي له إسهام مهم في فلسفة اللغة وفي التداوليّات وفي فلسلة الذهن. ولعل كتابيه (المقصدية) و(الذهن) يوضحان وجهة نظره[26].

يتحدث في كتاب **الذهن** عن مجزوئية الدماغ وانقسامه إلى باحات؛ ومع هذا الانقسام وهذه المجزوئية، فإن هناك وحدة تضمن الاتصال بين المجزوءات؛ تحقق تلك الوحدة البنية التحتية العصبونية المشتركة؛ وتكلم عن وجود حقلين واعيين داخل الدماغ: «واحد في كل كرة دِماغية، ولكن في الحالة العادية يتحدًّد هذان المركزان في حقل وَعْيٍ واحدٍ مُوَحَّد»[27]؛ وقرر أن الدماغ يختار تأويلات تُلائمُ ما يعرفه من نماذج؛ لَذلك، فإن الوعي ذاتي، وإن كل حالة عقلية لها شعور نوعي خاص[28]، إلا أن الذاتية لا تحول دون علم موضوعي، ودرس الوعي في ضوء ما أسماه بمقاربة (**حجرات البناء**)، ومقاربة (**الحقل الموحد**)[29]؛ المقاربة الأولى تعني قياس ما لم يعرف على ما عرف، والمقاربة الثانية تهدف إلى النظر في الوعي كوحدة، باعتباره موجوداً سلفاً؛ وجعل للدماغ الدور الأساسي في تحديد الحالات النفسانية لكنه لا يساير المادّيين إلى أقصى مدى، لأنه فيلسوف للمقاصد، والحالات النفسانية، والذهنية؛ لذلك، فإنه جعل الإفرازات الْمُوَصَّلَة بالْمُشَبَّكَات دليلاً على نوع من حرية الإرادة، والاختيار، وتعطيل الحركات الآلية إلى حد ما[30]؛ ولهذا مال إلى اللاحتمية، لكنها ليست (اللاحتمية الفجة)، وإلا فإنه سَيُنَاقِض نفسه، لأنه علل كثيراً من المقاصد بمنبِّهات عضوية. وهكذا، فإنه لما تحدث عن «منبه» العطش ذكر دخول

(26) Searle John: هو من مؤسسي نظرية الأفعال الكلامية، ثم صار يهتم بفلسفة الذهن. وقد ألف في هذا الميدان كتاب (المقصدية)، وكتاب (الذهن) الذي ترجم إلى العربية، ونشر في (عالم المعرفة) عدد 343 سبتمبر 2007 بعنوان: العقل.

- *Le dictionnaire des sciences humaines*, pp. 370-371.

(27) سورل. ج، **الذهن**، ص. 113.

(28) المرجع نفسه، ص. 111.

(29) المرجع نفسه، ص. 123.

(30) المرجع نفسه، ص. 181.

«الأنجيُوتِنِسين 2 إلى الهابيو ثالاموس بحدوث نشاط عصابي يؤدي في نهاية الأمر إلى الشعور بالعطش، إنه بالفعل نفسه يؤدي إلى الشُّعور القصدي»[31].

بيد أن طبيعة أسلوبه الغامض في التأليف لا تجعل قارئه يُسَاير استدلالاته بكل دِقة. ومن أمثلة الغموض موقفه من عضو اللغة. هل هو مثل عضو الإبصار والاستماع والتذوق؟ هل يحكم اللغة منطق التأويل الدماغي؟ هل يحكم الإدراك اللغوي الفرز والانتقاء والتصنيف مثل باقي أنواع الإدراك بالأعضاء الأخرى؟ كما أنه إذا جُورِيَ في افتراضه بوجود حقلين واعيين داخل الدماغ يتحدان في حقل وعي واحد، فإنه يسأل عن تِبْيَان كيفية الاتّحاد؛ ألا تكون مفردة الاتحاد قوية؟ ألا تُودي إلى وجود حقلين للغة، وحقلين للبصر، وحقلين للسمع، وهكذا؟ ! ألا تؤدي إلى اللاّحقل؟ إن ما نريد أن ننبه إليه هو أَنَّ عدم الوضوح في التعبير عن الأفكار جعل تلك الأسئلة تطرح، وإلا فإننا نعلم أن سورل يقول بالمجزوئية التي تنقسم إلى مجزوءات صغيرة تقوم كل واحدة منها بوظيفة خاصة، وتتَّصل فيما بينها بالعُصْبُونَات التّحتية، ثم المشبكات. . كما هو متداول عند المختصين، وإذا أضيف إلى الغموض الاختزال، فإن ما يكتبه سورَل يصير عسير الفهم، مثل الحديث عن منبه العطش وعلاقته بالأنجيوتِنْسين؛ إذ هناك تفاصيل عنه في كتب التشريح ووظائف الأعضاء التي تتحدث عن الدورة الدموية والأوعية، وعن انضباطها في المدى القصير وفي المدى الطويل. تذكر هذه الكتب أن الأنجيوتنسين مقلص للأوعية محدث زيادة في الضغط الشرياني زائد في سرعة الدم للوصول إلى الكليتين. الأنجيوتنسين يحفز الأندوسترون الذي هو هرمون يحفز على اجتفاف الكلي للصوديوم[32] إلى غير ذلك مما يقوم به الجسم لضمان توازنه.

نَلْتَمِس العذر لسورل لأنه ليس مختصاً في الميدان مثلما نلتمسه لأنفسنا؛ إذ

---

(31) المرجع نفسه، ص. 133.

(32) *Larousse Médical: (Allostérone)*, Paris, 1998, p. 36.

- Anatomie et physiologie humaines, traduction de la 4e édition américaine, par Jean-Pierre et Al. De Boeck université, 1999, pp. 708-710.

انظر آخر ما كتب:

- Gōran Sonesson, «How is visual culture?», Department of Semiotics, Lund University, 2006.
- «The place of the Picture in the Development of Human Beings. At the Crossroad of Semiotics and Cognitive Science», Department of semiotics, Lund University. Malmō Sweden, 2007.

مقصودنا جميعاً هو أن نثبت أن هناك اشتراكاً لغويّاً بين المنبهات الخارجية والمنبهات الداخلية: مثل المنبه، والعصبونات، والقشر وغيرها. . وأن هناك وحدة الوظيفة؛ وهي المحافظة على انضباط الجسم، وضمان توازنه، واستمرار حياته، وأن جهاز الدماغ يقوم بدور أساسي في كل العمليّات الجسدية والذهنية.

ب ـ النسق السمعي

ما قلناه حول الدراسات الكثيرة التي أنجزت حول النسق البصري، فإنه يصدق على النسق السمعي الذي آلتُه هي الأذن. فقد بحث فيها أطباء التشريح، ووظائف الأعضاء، وعلماء النفس الصوتي. . . ومهتمون آخرون لكنهم عالة على أهل الاختصاص. يُقَدِّمُ الأطباء معطيات تشريحية ووظيفية عن الأذن مستعملين في تحليلاتهم لمكوناتها مصطلحات خاصة، أو مفردات جديدة، أو استعارات من مجالات مختلفة؛ ونُسجِّل في البداية أن لا قبل لغير الطّبيب المختص أو فائق الاختصاص أن يحيط بكل تلك التّدقيقات والتفصيلات[33]؛ لكن الهاوي مطالب بمعرفة بعض المعلومات الأولية حتى يمكن له أن يتعرف على عمليات وكيفيات حصول السمع.

للأذن شكل شبيه بالحلزون يتكون من دورتين ونصف، ويَنْحَلُّ إلى ثلاثة أجزاء: صُنْدُوقَة الطَّبْلَة، وصُنْدوقة الدّهليز، والقناة القوقعية التي تسمى عضو السمع، لما لها من دور في نقل الذبذبات الصوتية إلى منبّهات بيولوجية؛ كما أن هناك عضو (Carti) الذي يحتوي على أغشية[34] وهُدْبِيات[35] تسمح بانتقال موادَّ معينة إلى سطح بعض الخلايا؛ ومن بين تلك الأغشية الغشاء القاعدي الذي هو صفحة ممتدة في الشكل الشَّبيه بالحلزون المسؤول عن المرحلة الأولى لانتقاء الأذن للأصوات؛ ومن بين الْهُدْبِيَّات الاقتران الصّبغي الذي يجمع بين عصبونين، ويحتوي على عناصر كيمائية تسمح بنقل المعلومة.

إلا أن النقل لا يكون حرفياً، إنما يكون هناك انتقاء للأصوات المهمة، وانتقاء

---

(33) في هذا الصدد نحيل مرة أخرى على كتاب: A. Lahlaïdi, *op. cit.*, Ch. 3, pp. 267-1301.
والكتاب المشترك: Mirta. B. Gordon, *op. cit.*, pp. 29-40.
(34) الأغشية: Membranes; (E.F)
(35) أهْدَاب Cilia (E) cil (F).

للترددات (الذبذبات) الصوتية حتى تدركها الأذن جيّداً من جهة، ويتم إبعاد الأصوات التي ليست لها قيمة إخبارية من جهة ثانية. وتراعى حدة المنبه الصوتي الذي يلزم العصب على نقل أهم ما في العلامة الصوتية، وتكون حدة الصوت تابعة لارتفاع الصوت أو انخفاضه، ويكون مدى إدراكه متعلقاً بقرب المستمع، أو بعده من مصدر الصوت، وبحساسية الأذن، وبقدرتها على التمييز بين صوتين متردّدين ليس بينهما فرق كبير؛ على أن من الأصوات ما هو قوي، وما هو ضعيف، والقوي يَكْبِتُ الضعيف؛ وهذا الكبت قد يكون قوياً وحشياً، بحيث إن التّردد القوي يقضي على الذبذبات المجاورة التي تكون جد ضعيفة، ويكون ذلك التردُّدُ إما بَعْدِياً أو قَبْلِياً؛ بَعْدِيٌّ حينما تستطيع الدفعة الطاقية أن تَكْبِتَ الصوت الذي يلي الصوت القوي، وقبلي حينما يكبت الصوت الذي يسبقه؛ بيد أنه يكون هناك تآنٍ حينما يجتمع في الأذن التردد الخالص والضوضاء؛ وحينئذ، فإنه يُرْفَعُ من طاقة التردُّد لِيُسْمع الصوت بقوة، فيميز من الضوضاء.

حاسة السمع وحاسة البصر وسيلتان أساسيتان للإدراك؛ حاسة السمع تدرك المسموعات، وخاصة البصر تدرك المبصرات، إلا أن بعض المنبهات تدرك بالبصر وبالسمع في آن واحد، مثل اللغة المكتوبة، أو المرقومة، أو المنقوشة التي ترى بالعين، وتقرأ بصوت مرتفع في الوقت نفسه؛ بيد أن عملية الإبصار وعملية الاستماع تنتقيان ما تحتاجان إليه، وتبعدان غيره، وعليه، فإنهما ليستا آلة للتصوير تلتقط الأشياء كما هي؛ إن الإدراك تشييد تدريجي يبتدئ من الإحساس الخام إلى الإدراك، فإلى صياغة المفاهيم، فإلى بناء معرفة مجردة.

يختلف إحساس الناس بالأشياء وإدراكهم إِيَّاهَا تبعاً لاختلافهم في أحوالهم، وفي أزمنتهم، وفي أمكنتهم. فقد تختلف زوايا النظر وبؤر التفكير، بحسب كفايات حواسهم، وسلامتها، ومدى تدريبها؛ وتبعاً للزمان الذي وقع فيه النظر، وللفضاء الذي التُقِطَتْ فيه الأشياء والأجساد، ولمقدار الإضاءة أو الإعتام، ولمدى القرب أو البعد. نسبية الإحساس والإدراك والفهم والمعرفة هذه جعلت فلاسفة الإدراك منذ القديم يهتمون بطبيعة الموجودات في الكون فاقترحت عدة نظرات للتعرُّف عليها.

تتعرض المعاجم المختصة كمعاجم الفلسفة العامة، ومعاجم علم النفس التربوي، ومعاجم التحليل النفسي، ومعاجم العلوم المعرفية، والذكاء

الاصطناعي، إلى تطور المنظورات حول الإحساس؛ هناك منظور الفلسفة القديمة الذي يعتبره مُعْطىً خالصاً أساساً لكل نشاط ثقافي، ومنظور الفلسفة الذي يجعله منطلقاً لكل معرفة، ومنظور التجربانيين الأنجلوساكسونيين المعاصرين الذين يرون أنه هو المعطيات التي يتأسس عليها كل تمثيل، ومنظور علم النفس التربوي الذي يرى أنه عبارة عن حوافز داخلية أو خارجية تؤثر في الجهاز الحسي، مما ينتج عنه الوعي المباشر والأولي، ومنظور التحليل النفسي الذي يجعل منه عناصر أولية معيشة تُشَيَّدُ منها الإدراكات والتصورات التي هي تابعة للعضو المحفِّز، وليست تابعة للشيء الذي حفزه[36].

المنظور الذي تَبَنَّيْنَاه هو ما تقدّمه العلوم المعرفية والذكاء الاصطناعي الذي يراعي التفاعل بين الدماغ والمحيط لأنه منظور واقعي يستند إلى العلوم المعاصرة، بما تحتويه من رؤيا للإنسان وللكون. العلوم المعرفية تراعي أشياء المحيط، مثل الضوء، والأشياء الصُّلْبة في أبعادها الزمانية والفضائية؛ لكن الجسم البشري بتكوينه البيولوجي المعقَّد يتلقَّاها بطريقته الخاصة، إذ يخضع ما يبصره أو يسمعه إلى تأويل مبني على الانتقاء، والتمييز، والتصنيف، لأن المنبه ليس معطى شفافاً؛ إنه يقدم معلومات، حقاً، حول ما في العالم، لكن الجسم المدرك مشروط بأوضاع معرفية وفضائية، وضوئية، كالفرق بين الأشكال، والبعد والقرب من المنبه، ووضوحه، وإعتامه.

إذا كان الواقع هكذا في المنبهات الطبيعية أو الخارجية، فما هو الشأن في المنبِّهات الداخلية (الأنانية) في الطبيعيات النفسانية؟ يرى بعض الباحثين أن النسق البصري فردي نفساني طبيعي؛ ومعنى (طبيعي) أن خصائص الضوء يمكن أن تحدد بدون رجوع إلى عالم الأشياء المرئية لكنها تتلون بلون الشخصية المدركة في أوضاعها الخاصة؛ على أنه يمكن التوفيق بين المقاربة الطبيعية الخارجية، وبين المقاربة الأنانية الطبيعية لتقديم مقاربة علمية مقنعة للنسق البصري.

المقاربة الطبيعية والمقاربة الأنانيَّة تُعيدَان طرح مسألة الاستراتيجيَّتَيْنِ:

---

(36) لأخذ فكرة عن هذه الميادين يمكن الرجوع إلى:

Laurence. A. Hirschfeld, Susan A. Gelman (eds), Mapping The Mind. Domain-specifity in Cognition and Culture, Cambridge University Press, 1994.

التصاعدية، والتنازلية، وعلاقتهما بالنظرية القوية، أو الضعيفة للمجزوئية؛ ويظهر أنهما لا تتركان للنظرية القوية مكاناً من حيث إنها تجعل الدماغ منطلقاً ومنتهى، لكنهما تُتِيحان إمكان التوفيق بين العمليات الدماغية، والمنبهات الخارجية؛ وإذن، فإن المجزوئية واقع لا يمكن جحوده، لكنها تُخْرَقُ بالنسق البصري الذي هو مَرِنٌ يتأثر بالمعارف الخلفية.

في هذا الإطار النظري، الذي يجمع بين الثابت والنسبي، وبين الثابت والذاتي، صيغت نظريات جديدة يطلق على أصحابها «**الواقعيون الجدد**»؛ ومن مسلماتهم أن هناك ثابتاً قارّاً في الشيء الطبيعي يجمع بين مختلف الرؤيات، ويَعْصِمُ من النِّسْبِيَّة والذاتية المتطرفتين؛ وعليه، فإن مهمة النسق البصري أن يكشف عن بنية ذلك الثابت، فيؤلف بينه وبين غيره من الثوابت لإنتاج صُوَر ملائمة لأشكال الأشياء وحقيقتِها، إلا أن هذه الصور تتحول وتتغيّر بحسب زوايا النظر؛ أي أن ذلك النتاج البصري إمّا أنه يقوم على التوليد الداخلي، وإمّا على إدماج مبصرات خارجية في الْبِنْيَة المعرفية الْمُخزَّنة في الذاكرة، أو محاكاتها.

إذا كان هناك ثابت في الأشياء التي تدرك بالبصر، فإن هناك ثوابت تدرك **بالسمع** مثل الصوتيات، **وبالذُّكر** مثل المعاني والدِّلالات؛ هذا الثابت هو ما حاولت عدة نظريات أن تتكفل بإبرازه، من بينها (النظرية الكوانتِيَّة)[37]؛ وأهم ما ركزت عليه هذه النظرية هو المنبِّه الصوتي الذي يحتوي على ثوابت صوتية وظيفية من جهة، ويُسَهِّل التنبؤ ببعض التوليفات الصوتية من جهة ثانية؛ وهذه الثوابت والتوليفات تحصل عنها (مقولة صوتية)، بحيث إنها يجب أن تحتوي على أصوات مُتَمَاثِلَة، وأصوات مختلفة؛ أي أن هناك نواة تضمن الاستقرار لبعض الأصوات التي تُقَلَّبُ أو تُؤَلَّف مع أصوات أخرى، بحسب قواعد اللسان العامة والخاصة، مما يجعل عدم الاستقرار قسيماً للاستقرار، كما هو الشأن في الظواهر الفيزيائية؛ والنظرية الكوانتية فيزيائية تقوم، من بين ما تقوم عليه، على

(37) ممن أراد تفصيل هذا فليرجع إلى بحثين؛ هما:

- Christian Abry, Jean-Luc Schwarts, «La parole cognitive», in sciences cognitives. Ch. 10, pp. 103-114.

- Nathalie Bédoin, Olivier Koenig, «La compréhension du Langage par modèles sous-jacents», ibid., pp. 115-122.

مفهوم الاستقرار/ اللاستقرار النَّاتج عن المتصل الطبيعي الذي يقطع إلى أجزاء؛ وقد نقلت بعض مفاهيم هذه النظرية لتطبيقها على ظاهرة فيزيائية أخرى، هي الأصوات اللغوية.

تتقاطع مع النظرية الكوانتية الـ «**نظرية الحركية**» التي تَبْنِي نفسها على افتراض وجود ثابت خاص في مكان مّا من المنبه الصوتي؛ لكن هذا الثابت يجبُ أن يَتَمَفْصَلَ مع غيره، إذ لا قيمة لصوت منفردٍ، إنما تحصل القيمة بالتمفصل أو بالازدواج؛ يتولد عن فرضية الثبوت والتمفصل زمان، وفضاء، وحركة، ومعنى، منفتحاً، أو منغلقاً، ضيقاً، أو فسيحاً، ذا بُعْد مسطح أو مقعر. . ؛ والحركة تكون مستقيمة أو دورية أو لَوْلَبِيّة. . سريعة أو ثقيلة أو بينهما؛ والخواص المذكورة، للزمان وللفضاء وللحركة، تنتج عنها معان، ودلالات رمزية.

لقد اقتصرت النظرية الكوانتية والنظرية الحركية على فرضية **ثبات الْمُنَبّه الصوتي**، وكأنه مكتف بذاته، حاملٌ لتركيبه، ومعناه، ودلالته، غير محتاج إلى سياق خارجي يساعد على فهمه، وتأويله؛ وكأنه ظاهرة فيزيائية خالصة، في حين أن المنبّه الصوتي ظاهرة فيزيائية متجذّرة في المجتمع، مما يحتم الاستعانة بالسياق. إن هذا النقص حاولت أن تتداركه الـ (**نظرية التمييزية**)؛ وإذ تَعْتَرِفُ هذه النظرية بِدَوْرِ المنبّه الصوتي الذي يحمل معلوماته في ذاته، فإنها تضيف إليها المعلومات التي هي سياقية متعلقة بمجمل معارف المستمع وبمسْبَقاته التي يجب أن تراعى حين الخطاب: يُكْتَفَى بالإشارة للبيب، ويفصل القول للجاهل، ويمكن إدماج نظريّة **تكَيُّف المستويات**[38] لبْتر دُوذْوِيل ضمن هذا السياق؛ ناقش دودويل نظرية جبسون. ج. ج التي ترى أن هناك أشياء في العالم الخارجي يقوم الملاحظ بالتمييز بينها باعتماد على تحليل الشيء إلى خصائصه، بناءً على علاقته المباشرة بالشيء ولا تدخل للدماغ في ذلك التحليل؛ نظرية جبسون تجعل علاقة واحد لواحد بين المنبّه، والاستجابة له، وتركز على المحيط بخلاف علماء الأعصاب الذين يجعلون الدماغ المبتدأ وَالمنتهى.

تَبَنَّى. ب. دودويل موقفاً وسطاً باعتبار أن النظريتين ضَيِّقَتَان. لهذا ساير من قال بفرضية الثابت، لكنه يُقِرُّ بتحويله، لأن النسق البصري الإنساني مُتَكَيِّف مع

(38) Dodwell Peter, op. cit., pp. 107-125.

الظروف والشروط المحيطية؛ ومن ثمة يتنوع إدراكه للشيء الواحد تبعاً لهاتيك الظروف، وتلك الشروط. يكتسي التحويل خصائص عديدة **أفقيّة** بالتمطيط، وبالتكثيف، وبالقلب، وبالعكس، و**عمودية** بِجَعْل الأدنى أعلى، والمهم فوق الأهم، و**مَائلة لولبية** عوض الاستقامة؛ وعلى الرغم من عمليات التحويل، فإن الخلية تبقى محافظة على مكوّناتها الأساسية.

يتبين مما سبق أن أسس تلك النظريات مختلفة؛ هناك العلوم الفيزيائية والرياضية والعلوم العصبية، وهناك علم النفس العصبي، وعلم النفس الإصَاتِي، وهناك فلسفة الذهن. وهناك من ركز منها على علم واحد، وهناك من مزج بين علوم مختلفة لدراسة المسموع/ المرئي الذي هو الصوت والحرف، والمشاهد/ المعاين الذي هو الحركة. وما وظفت فيه هذه العلوم هو دراسة الكلام، إذ إنه سَمْعِي بَصَري يحدث في زمان ـ فضاء.

منذ سنوات السبعين قدمت فرضيات لتفسير بنية الأنساق الصوتية، إنطلاقاً من القيود البصرية، لأن إنتاج اللغة يحصل بالفم وأعضاء أخرى؛ ومن القيود السمعية التي أدَاتها الأذن ومكوناتها؛ ومن القيود اللمسية التي تستعملها بعض الفئات ذات الاحتياجات الخاصة؛ وتُدِيرُ الأعضاء المنتجة للغة والمتلقية لها، وتُنَسِّقُ فيما بينها، **الأعصاب الهامشية**.

لقد أنجزت أبحاث جديدة حول الفضاء الذي يفصل بين الصوائت، بالاعتماد على مبدأ المسافة في النظرية الجشطاتية؛ وقد مَنَحَتْ نفسها اسم (**نظرية التشتت**). يعني مبدأ المسافة أنّ تَجَاوُرَ صوتيْن أو قرب أحدهما من الآخر، في طيف صوتي، يهدف إلى تعزيز الطاقة في موضع من الطيف لمنح صوت مّا موقعاً متميزاً، أو صفة لافتة للنظر والاهتمام، مثلما هو الشأن في الألوان المسماة **بالبارِزَة** التي تتوافق عليها إدراكات الذوات المبصرة مهما اختلف الأشخاص وتباينت المجتمعات.

خلاصة ما تقدم أن هناك أنساقاً بصرية وسمعية ولمسية تتلاقى مع منبهات ذات طبائع مختلفة فتُشْعِرُ بها الأنساق العصبية الهامشية الذّاتَ، فتحلّلها، فتنتقي منها، فتؤلف منها ما هي في حاجة إليه وما هو مفيد لها، ويتدخل في هذه العمليات الدماغ والمحيط؛ ويصير ما انتهت إليه من نتائج خلفية معرفية مرجعية تُسهل عمليات الإدراك والتنبؤ.

قدمت عدة مقترحات بعضها مجمل وبعضها مفصل لتفسير عملية التنبؤ. المقترحات المجملة هي ما قامت على طرفين:

التمثيل الطِّيفي للصوت ←——— المدخل المعجمي.

بحيث يسمح وجود بعض المنبهات الصوتية بإمكان وجود أصوات إلى جانبها وإبعاد أخرى، مما يؤدي إلى حدوث مدخل معجمي متناسب الأصوات؛ وهناك المفصل الذي يحتوي على:

- المنبه الصوتي ←— السمات ←— الأصوات ⇄ الكلمات (بحسب نموذج الأثر).
- المنبه الصوتي ←— استكشاف المؤشرات المكونة للتمثيل الطيفي ⇄ استكشاف السمات الصوتية ⇄ المداخل المعجمية (بحسب نموذج الشبكة المتصلة).
- على أن أشهر نموذجين للتعرف والتنبؤ هما **نموذج الزمرة**، **ونموذج الأثر**؛ ذلك أن العملية الشاملة للتعرف على الكلمة تنقسم إلى ثلاث مراحل: **الولوج**؛ **والانتقاء**؛ **والإدْمَاج**؛ مرحلة الولوج التي هي بداية الكلمة تنشط سلسلة من الكلمات المعجمية الممكنة، لكن تُحدِّد إحداها على أساس معلومات الاستراتيجية التصاعدية المحصل عليها من المدخل الحسي؛ والمرحلة الانتقائية تختزل فيها الزمرة تدريجياً بتنامي المعلومة الصوتية، حول الكلمة، إلى أن يتوصل إلى ما يلائم المدخل الحسّي فيختار ألْيَقَهُ؛ ومرحلة الإدماج تتضمن أن الكلمة المتعرف عليها تَجِدُ مكانتها في تركيب ودلالة الجملة؛ وبتعبير آخر، فإن هذا النموذج يرى أن بدايات الكلمات وحدها هي ما يتحكم في الفرضيات المعجمية، مما يقلل من كمية المقارنات مع عناصر المعجم.

وأما **نموذج الأثر**[39]، فهو يلجأ إلى المقارنات بين كل وحدة للمدخل مع كل مدخل معجمي مخزن؛ وهذا النموذج يستخدم الاستراتيجية التنازلية التي تنطلق من معرفة الكلمة إلى التعرف على الصوت؛ إلا أن مقترحاً آخر يذهب إلى أن الولوج إلى المعجم تتحكَّم فيه الاستراتيجية التصاعدية بِغَضِّ النظر عن المستويات العليا.

---

(39) يرجع إلى البحثين المذكورين أعلاه، إذ تعرضا إلى النماذج المذكورة بناء على ما هو شائع في الأبحاث المكتوبة باللغة الإنجليزية، حول: Scrambling-Priming-Trace.

وكما تأسَّسَتْ نظريات لاستكشاف الصوت والتعرف عليه، فإن هناك نظريات أخرى أنشئت لاستكشاف المرئي جزئياً أو كلياً، وللتعرف عليه، وقد ألحت على ضرورة مراعاة السياق العام في عمليات الاستكشاف، والتَّعرف، والإدراك، والفهم، والتأويل، حتى يكون هناك توليد، وإنتاج، وعمل.

يتلخص من كل ما تقدم أن هناك ثلاث دوائر؛ **دائرة الإحساس والإدراك** التي فيها وجود كيفيات وحركات وصور وكتابة، و**دائرة التعرف** التي تحتوي على التعرف والفهم والتأويل؛ ويربط بين الدائرة الأولى والدائرة الثانية الاستدلال، وبين **دائرة التعرف** و**دائرة العمل** التخطيط؛ وإن شئنا أن نعبر بكيفية أخرى فإننا نقول: هناك دائرة المداخل، ثم دائرة المعالجات الدماغية الذهنية، ثم دائرة المخارج؛ ويعبر عن مراحل هذه الدوائر بالمفاهيم الآتية: تحليل السَّنن، ثم الإدراك، ثم التعرف، ثم الفهم، ثم التأويل، ثم التخطيط، ثم العمل، ثم الإنتاج، ثم تقنين الإنتاج، ثم نقله إلى حُقُولٍ متنوعة؛ كما أننا إذا أردنا أن نستعير لغة الأطباء، فإن التعبير يكون كالآتي: مستوى فيزيولوجيا الإحساس، ثم الاستجابة الفيزيولوجية، ثم مستوى تسجيلها، ثم مستوى توزيعها داخل الدماغ، ثم مستوى معالجتها.

جـ ـ النسق الذُّكري

هناك نسق سمعي، ونسق بصري، ونسق حركي، لكن يضاف إليها النسق **الذُّكرِي** الذي هو الضَّامِن الأمين، والمحافظ اليقظ على ما تدركه تلك الأنساق إذا كان سليماً معافىً، وهو المتسبِّب في تدهور ما نحصل عليه من معلومات بالمحيط، وفي اتجاهه نحو الاندثار إذا أصيب بعاهة من العاهات لسببٍ من الأسباب (حادثة سير، وشيخوخة. . .)؛ إن الكائن البشري (والحيواني) يستفيد من تجاربه السابقة بالذاكرة السليمة، فلو لم تكن لَبَقِي يدور على نفسه بادئاً ومُعيداً.

لهذا، فقد أدرك الباحثون دور الذاكرة منذ بدايات التَّعقُّلات إلى يومنا هذا، كما يتبيّن ذلك في علم النفس، وفي الطب الموروثين عن العصور القديمة، فالعهود الوسيطة، فالأحقاب الحديثة، والمعاصرة. إذا كانت هذه الصيرورة يهتم بها المؤرخ للعلوم، فإنَّ ما نبتغيه نحن هو مقاربة الذاكرة بالعلوم المعاصرة، مثل علوم الأعصاب، والتشريح، ووظائف الأعضاء، والعلم المعرفي، وفلسفة

الذِّهن؛ وفي إطار هذه العلوم أُنجِزَتْ، حول الذاكرة، أبحاث كثيرة تعتمد على النظريات والتجريبيَّات في المختبرات على الأنَاسِ والحيوانات، قصد التطبيب، والعلاج، والتعليم، والتفلسف[40].

إن كثرة هذه البحوث تُصَعِّبُ على أي مؤلف أن يتتبعها ويَفْرزَ منها ما هو مجرد افتراضات، وما صار حقيقة علمية معترفاً بها، وخصوصاً إذا لم يكن من أهل الاختصاص العلمي البَحْت؛ لذلك فإن التفصيلات الدقيقة، والتجارب المخبرية متروكة للعلماء الخلَّص في هذا الميدان؛ وأما علماء النفسْ، وفلاسفة الذهن، وعلماء اللسان، ونقاد الثقافة، والأدب، فليس لهم إلا أن يعتمدوا على أبحاث أولئك، لِيَسْتَثْمِرُوا بعض نتائجهم التي توصلوا إليها بحسب ما تقتضيه توجهاتهم[41].

تعني الذاكرة «مجموعة من المعلومات مسجلة ضمن نسق معرفي ـ عصبي»[42]؛ والذاكرة حصيلة وسبب كل أنشطة الأعصاب الحسية ـ الحركية. لهذا، فإن الذاكرة ليس لها بَاحَة معينة دماغية تتركز فيها، إنما هي في القَشر الدماغي كله؛ يبحث، في الذاكرة علماء الفيزياء الكهربائية، والكيمياء العصبية، وعلماء الأعصاب، وعلماء التشريح، وعلماء وظائف الأعضاء، وعلماء النفس، وفلاسفة الذهن؛ ومن العادة أَنْ يؤدي تنوع التخصصات إلى اختلاف في لمقاربات، وفي الأهداف، وإلى نتائج تتقارب أحياناً، وتتباين أحياناً أخرى، إلا أنهم يتفقون على الاهتمام بثلاث قضايا كبرى؛ أولاها، هي كيفية تشكل الذاكرة، وثانيتها كيفية تخزين المعلومات فيها، وثالثتها استرجاع تلك المعلومات منها، عندما تدعو الضرورات والحاجات والتحسينات.

---

(40) يرجع في هذه الموضوعة إلى كتاب: هواكين فوستر، **الذاكرة في القشر الدماغي**، مدخل تجريبي لشبكات الأعصاب عند الإنسان والحيوانات، ترجمة زياد يحي كبة، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية، 2005.

(41) Guy Tiberghien, «La Mémoire humaine: Connaître ou se souvenir?», Ch. 14, in *Sciences cognitives*, pp. 139-152.

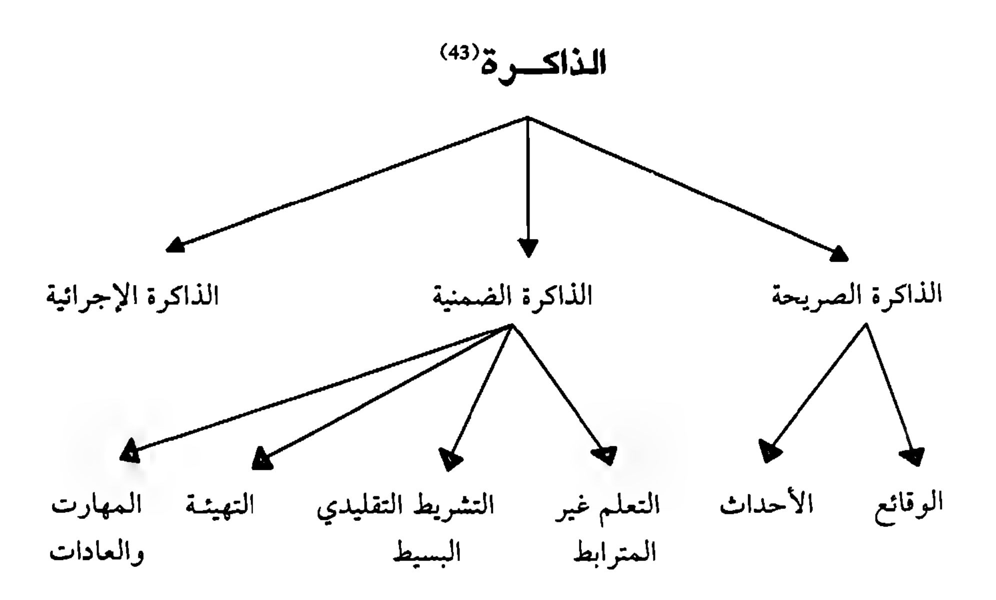
- Stephen. K. Reed, *Cognition. Theories et application*, Tr. Par Teresa Blicharski et Pascal Casenave-Tapie. De Boeck, Paris, 2005.

- Gazzaniga. Ivri. Mangun, Neurosciences Cognitives. La biologie de L'Esprit, Tr. Par Jean-Marie Coquery, De Boeck UniversitÕ, Paris, 2001.

(42) هذا هو التعريف المتداول في الكتب وفي المعاجم المختصة.

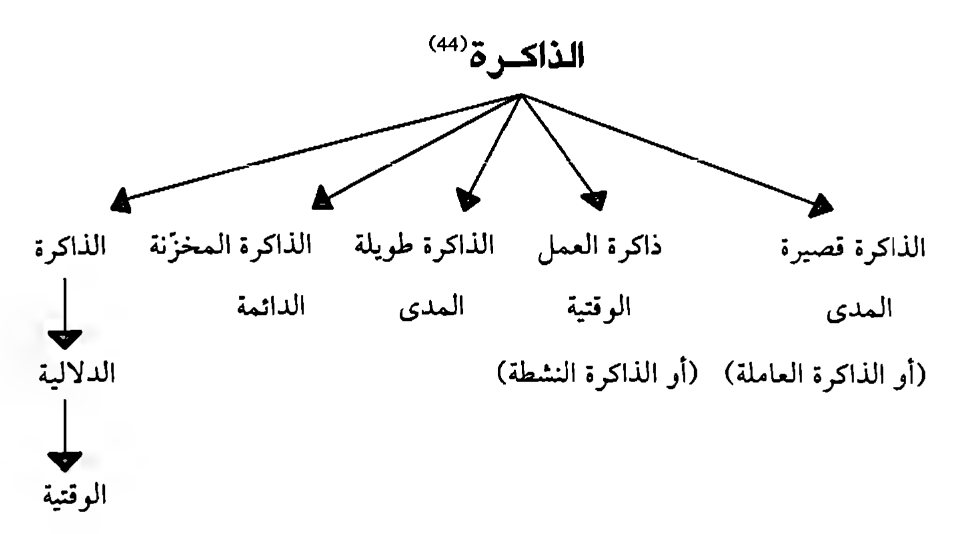
الاختلاف في المنطلقات، وفي المسلمات، وفي الإجْراءات، منذ عشرات السنين، جعل تقسيماتِهم للذاكرة، وتسمية كل قسم، وتعيين الوظيفة، تَتَدَاخَلُ، وتَتَنَوَّعُ، وتَتَغيَّرُ، مما يصعب مهمة المطَّلع الذي يريد أن يتعرف على كثير من تلك الأبحاث والمقالات، وأن يُقَدِّم معلومات موثوقة مُنَظَّمة مفيدة للقارئ غير المختص؛ هكذا يجد المطلع ترادفاً بين الذاكرة القصيرة المدى، والذاكرة العاملة باعتبارها تُسْتَعْمَلُ في كثير من الأنشطة الذهنية، مثل فهم النص، والاستدلال، وحل المشاكل؛ ويرى أن هناك من يجعل ذاكرة الإدراك جزءاً من الذاكرة الدائمة، وذاكرة العمل الوقتية هي الذاكرة النشيطة؛ كما أن هناك اختلافاً في الترتيب للذاكرات، مما يجعل الأصل فرعاً، أو الفرع أصلاً.

وعلى الرغم من كل هذه الصعوبات، فإننا نقدم للقارئ بعض الخطاطات التي يتفق عليها جل الباحثين أو يكادون:



ويُوضح تقسيم آخر كيفية حُدوث الذاكرة وأنواعها ووظائفها مع بعض الاختلاف في التفريع:

(43) Gazzaniga et Al: Neurosciences cognitives, pp. 257-259.



تحصل هذه الخطاطة من وجود محيط يُنَبِّه السجلات الحسية: بصرية وسمعية ولَمْسية، فتستجيب لِمُنَبِّهَات المحيط فتُسَجِّلُ في الذاكرة القصيرة المدى النَّاتِج، ثم يَتَنَقَّلُ إلى ذاكرة العمل الوقتية، ثم بعد تكرار وتسنين ومراقبة تتكون ذاكرة المدى الطويل، ثم الذاكرة الدائمة، ثم الذاكرة الإجرائية التي تتولد منها الذاكرة الدلالية فالذاكرة الوقتية(45).

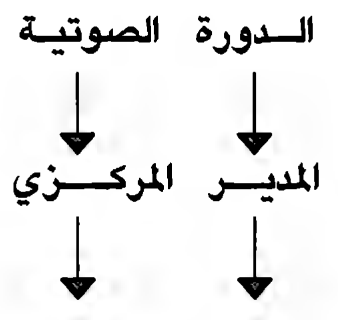
الذّاكرة ذات الأمد القصير ذات كفاية محدودة، لأن المعلومة المخزنة، بعد تسنين ذي طبيعة صوتية، تدوم وُمَيْضة من الزّمن؛ وذاكرة العمل تستعمل في الأنشطة الذهنية؛ والذاكرة طويلة المدى تتطلب إرضاء بعض القيود أثناء تكوين الذكريات، ولحظة الاسترجاع؛ والذاكرة المخزنة الدائمة فضاء لتصنيف التمثيلات الذاكرية التي يمكن أن تمتلك استقراراً لا يتأثر بالسياق؛ تلك التمثيلات هي المفاهيم، والمعارف العامة؛ والذاكرة الإجرائية التي تحيل على الكفايات الإدراكية المعرفية؛ وبهذه الإحالة الشاملة افترض بعض الباحثين تراتُباً بين المعارف: المعرفة الإجرائية، ثم المعرفة الدلالية، ثم المعرفة الوقتية؛ وإذ إن الذاكرة الدائمة فضاءٌ لتصنيف التمثيلات، والذاكرة الإجرائية إدراكية ـ تمثيلية، فإن الذاكرة الدلالية تشترك معها في تَصْنيف التَّمثيلات أيضاً، لكنها تزيد عليهما

(44) *Ibid.*, pp. 273-275.

(45) هناك من يجعل الذاكرة الدلالية أعم ذاكرة؛ وعليه، فإن الترتيب قد يكون: الذاكرة الوقتية، فالذاكرة الإجرائية، فالذاكرة الدلالية.

بإعادة بناء الوقائع، والأحداث، والمعاني؛ وأما الذاكرة الوقتية فهي تحتوي على المعلومات، والتجارب، والأحداث الخاصة.

إذَا ما طابقنا بين الذاكرة العملية/ الإجرائية؛ باعتبار كل منهما يهتم بالأنشطة الذهنية كتحليل المعلومات، وإحالتها إلى عمليات وظيفية متفاعلة، فإن مسألة تداخل الذّاكرات تفرض نفسها؛ وإذ إننا سنعود إلى هذا، فإننا نُفَصِّل، الآن، القول في أنساق الذاكرة العملية/ الإجرائية؛ تحتوي هذه الذاكرة على ثلاثة أنساق فرعية؛ هي المدير المركزي، والدورة الصوتية، ومُذَكِّرة المخطط البصري - الفضائي[46]:



تتعلق الدورة الصوتية بالمواد اللغوية المحافظة على المعلومة الصوتية التي يكون لها دور كبير في إدراك الشيء أكثر من شكل الحرف، لأن تشابه الأصوات وتداخل بعضها مع بعض يسهل عملية التذكر، وقد وظف مفهوم الدورة الصوتية في العملية التعليمية، ومنح له مفهوم **التَّهْيِئَة**[47]؛ وهذه التهيئة تكون بالتكرار، وبالمفهوم؛ كما وظِّفت التهيئة لإيضاح الذاكرة الضمنية، لأنها تُحَسِّنُ التعرف على منبه ناتج عن ملاحظاتنا السابقة، أو تُنَشِّطُ علاجه، مثل عملية التذكر، وفرز الجديد من القديم، وتَتْمِيم حروف الكلمات الناقصة؛ إذا كانت التَّهيئة عملية

---

(46) Gazzaniga et AL, Op. cit., p. 256.

(47) التهيئة: Priming (E) Amorçage (F). ينظر كتاب: **الذاكرة في القشر الدماغي** المذكور سلفاً، ص. 271.

- Simone Dalla Bella et AL, «Time course of Melody recognition: A gating Paradigm Study»,in *Perception and Psychophysics*, 2003, 65 (7), 1019-1028.

تسهل التَّعلِيم، فإن هناك عمليات أخرى تقوم بالدور نفسه، مثل التلاقي في عنوان واحد، وربط المعلومة بالسياق، والذهاب من الكل إلى الجزء، بعكس التداخل بين الأشياء، وتعدد العناوين، وعزل المعلومة عن سياقها، والاهتمام بالجزء في معزل عن الكل؛ والمذكرة البصرية الفضائية برنامج خاصٌّ بالصور المراد إنجازهما، مع مخطط للتحكم فيها، والمحافظة عليها؛ وأما المدير فهو يراقب كيفية إنجاز العمليات الصوتية والبصرية معاً.

ما يلاحظه القارئ هو بعض التداخل في المفاهيم، وبعض الاضطراب في التجزيء؛ ومرد ذلك هو الاعتماد على الثنائِيَّات، وعلى «التتالي»، مما يُوحي بالتقابل، أو بعدم الاتصال. وقد فطن بعض الباحثين، مثل بادلاي وهيتش، إلى هذا المأزق فاقترحا إعادة النظر في التقسيم الثنائي وفي التصور التّنازلي، فانتقدا المقابلة الآتية: الذاكرة القصيرة المدى/ الذاكرة البعيدة المدى/ وأضافا قسماً ثالثاً هو ذاكرة العمل[48]؛ وإذا كان تجاوز الثنائية خطوة أساسية، فإن خطوة أخرى كان يجب أن تتلوها؛ تلك هي إعادة النظر في المجزوئية[49]. وعليه، فإن القِسْمة الثنائية الكبرى ذات خلفية رياضية حاسوبية، و«التتالي» ذو خلفية بيولوجية تفترض استقلال الملكات استقلالاً تاماً؛ وقد أعيد النظر في المنهاجية الثنائية، وفي فرضية الاستقلالية، فصار منطق الدرجات سائداً في كثير من المجالات العلمية[50]، وأصبحت الترابطية مهيمنة في الدراسات البيولوجية والعصبية، باعتبار اشتراك الملكات في البنية العصبية التحية.

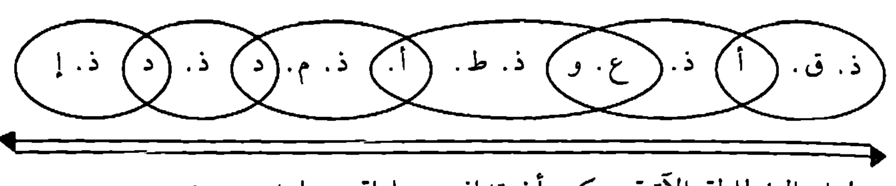
لهذا، فإننا نتجرأ فنقترح أن ينظر إلى الملكات كمجوعات رياضية، متداخلة، وكحلقاتٍ في سلسلة؛ وإذا ما قبل هذا الاقتراح، فإننا لا نرى ضرراً كبيراً في تعدد المفاهيم، وفي خَلَلِ التجزيء، لأننا نتعامل مع **مُتَّصَل** قابل لأن يُجَزَّأ؛ لهذا، فإننا نقترح أن ينظر إلى الملكات كمجموعات رياضية متداخلة، وكَحَلَقَات في سلسلة؛ وإذا ما قبل هذا الاقتراح، فإننا لا نرى ضرراً كبيراً في تعدد المفاهيم، وفي خَلَلِ التجزيء، لأننا نتعامل مع **مُتَّصَل** قابل لأن يُجَزَّأ؛ هكذا يصير الوضع كالآتي:

---

(48) Guy Tiberghien, op. cit., p. 145.

(49) المجزوئية، أو القالبيّة Modularity (E). Modularité (F).

(50) منطق الدرجات أو المائع، أو المتداخل... Fuzzy Logic (E) La Logique Floue (F).



ولعل الخطاطة الآتية يمكن أن تدافع عما اقترحناه؛ وهي:

الذاكــرة

- الذاكرة الصريحة
  - الوقائع ← الفص الصُّدْغِي المتوسط الْبَيْنِي
  - الأحداث
- الذَّاكِرَة الضمنية
  - المهارات والعادات ← المخطط[51]
  - التهيئة ← القشر الجديد
  - التشريط التقليدي البسيط
    - الاستجابة الانفعالية ← اللوزة
    - العضلات الفقرية ← المخيخ
  - التعلم غير المترابط ← طرق رد الفعل

يمكن أن تصنف هذه الخطاطة إلى الذَّاكِرَات الآتية:

- **الذاكرة الحسية** التي هي متفاعلة مع البيئة الخارجية والداخلية وتنتُج عنها حركات وأفعال بِتفاعل الخلايا العصبية التي هي عبارة عن شبكات متعددة يتصل بعضها ببعض، ويتولد بعضها عن بعض؛ وتتولى الركيزة التكوِينيَّة القشرية[52] معالجة المعلومات المتلقاة، وموقعها مناطق **الحس والحركة**.

---

(51) المخطط Striatum (E. F).

(52) الركيزة التكوينية الأساسية. Substrate (E) Substrat (F).

ـ **الذاكرة الإدراكية** التي تُثَارُ بالمنبهات المادية والمجردة كالأشياء والأماكن والأشخاص والحيوان، وكالأحداث الواقعية والمعارف التصورية؛ وهي توجد في القشرة الخلفية للشق الرولندي، أو الشق المركزي.

ـ **الذاكرة الحركية** التي تُكتسَب، وتثار بحاسة البصر التي ترى كل أنواع الحركة؛ وموقعها في الفَصِّ الْجَبْهِي من المخ، وفي النوى القاعدية، وفي المخيخ.

ومع أن هناك تقسيمات متفقاً عليها، مثل وجود الباحات السمعية واللغوية في النصف الأيسر من الكرة الْمُخِّيَّة، والموسيقى والانفعالات في النصف الأيمن من الكرة الْمُخِّيَّة، فإن كثيراً من التقسيمات الأخرى ليست إلا إجرائية؛ لذلك يقرر المختصون أن كل مكونات ذاكرتنا تختلط في العملية الإدراكية، وأنه لا يمكن الفصل بين الذاكرة والإدراك لا عملياً ولا نظرياً، وأن **ذاكرة الدَّلالة موزعة توزيعاً واسعاً في القشرة.**

يمكن تلخيص ما تقدم في أن هناك ذاكرة حسية تتكون من ذاكرة سمعية، وذاكرة بصرية، وذاكرة لَمْسِيَّة. . . من حيث الاكتساب؛ وهي ذاكرة قصيرة المدى وطويلة المدى من حيث اختزان المعلومات؛ تعالج المعلومات الحسية عصبياً فتتحول إلى حركة تؤثر في المحيط، وما يحدث من تغيير في المحيط يصير مدخلاً حِسِّيّاً جديداً يتحول إلى حركة، فإلى تغييرات أخرى؛ وكل هذه التغييرات تسعى للفعل في العالم وتحويلهِ إلى ما هو أحسن لصالح الإنسان والمحيط.

3 ـ التَنْزِيل

قدمنا هذه المعلومات، باعتماد على كتابات البيولوجيين وعلماء الأعصاب، وعلماء النفس. . وفلاسفة الذهن. وهدفنا هو تأسيس التأويل على أُسُسٍ نظرية وعلمية راسخة، حتى لا يَبْقى مُحَلِّلُ الخطاب مُجَرَّدَ «سَاطٍ» على نتائج الباحثين الآخرين دون التعرف على بعض المكابدات والمشاق التي كانت وراء تلك النتائج.

إذا كان أطباء التشريح، ووظائف الأعضاء يبحثون في الدماغ ليتعرفوا على مختلف مكوناته من أجل العلاج، وصنع أعين وآذان، ليتغلب المحتاج إليها على عاهته، وعلماء النفس وفلاسفة الذهن لِيَتَعَرَّفُوا على ما يروج في الإنسان من عواطف وأهواء، وعلى ما يسعى إليه من مقاصد حتى يصيروا قادرين على

التكهن بأعماله المقبلة، فإن محلل الخطاب يمكن أن يستوحي من مناهجهم ما يكون مفيداً له في ميدانه؛ وفي هذا الإطار، فإننا سنختار بعض التنظيرات القوية ثم **نُنَزِّلُهَا** إلى ميدان تحليل الخطاب؛ **وأولها ثلاثية** دايفيد مارْ التي هي: المستوى الطبيعي، والمستوى ا، والمستوى اللوغاريثْمي.

المستوى الطبيعي ونعني به تحليل المحسوسات إلى معانيها التي توجد في معاجم اللغة الطبيعية؛ وهذه المعاني متَّفِقة في كل اللغات لأنها وليدة لِلْحَوَاسِّ الإنسانية، ولما ينتج عنها من علم وظن وشك ووهم؛ ومن هذه المحسوسات ما تراه العين، مثل الأشجار والأحجار والوديان... والكواكب والنجوم... والألوان؛ ومنها ما تلمسه اليد من نُعُومَةٍ وخشونة..؛ ومنها ما يذوقه اللِّسَانُ من ملوحة وعذوبة..؛ وما يشمه الأنف من روائح نَتِنَة أو عطرة..؛ وما تسمعه الأذن من أصوات وأنغام وضوضاء..؛ وما تتخيَّله ملكات أخرى من علائق بين الموجودات والمفترضات والْمَعْدُومات.

المستوى الإدراكي الذي يعني أن الشعر مهما كان الشكل الذي يُخْرَجُ فيه، ولو كان أصواتاً مبعثرة، أو تراكمات تعبيرية، أو خَرْبَشَاتٍ على مستند مًّا، فإنه يحمل رسالة جمالية أو دينية أو فكرية.. أو هزلية؛ إن الشعر مُنَزَّهٌ عن العبث؛ لذلك، يجب تجاوز المستوى الحسي إلى المستوى الإدراكي؛ أي إلى مستوى التمثلات الذهنية، والخرائط المعرفية، والصياغة المفهومية، والانتظامات المقولية والموضوعاتية، بمفاهيم ملائمة، مثل مبدأ القرب والمجاورة، ومبدأ المماثلة، ومبدأ الاتصال، ومبدأ التناظر، ومبدأ التوازي، ومبدأ التكرار..، وبالانقياد إلى الفطريات البشرية، قبل ذلك وبعده، لأنها أساس العلوم؛ وقد اعترف بها فدعيت بـ (النظريات الشعبية)[53].

المستوى المفهومي الإجرائي الذي يتّخذ نظرية معينة ذات منهاجية ملائمة، وقد تَبَنَّيْنَا **منطق الدرجات** في مقابل الثنائية الصارمة، ومنطق **هذا وهذا في آن واحد**، نظير منطق إمًّا وإمًّا، **والاتصالية** عكس **الانفصالية**.

يتبيّن من هذا أننا استوحينا من نظرية **دايفد مار**، باعتبارها صحيحة من حيث

---

(53) النظريات الشعبية Folk Theories:.

إن كل نشاط معرفي وجيه محكوم بهذه الثلاثية، لكننا ارتأينا، كما فعل غيرنا قبلنا، أن مفهومي (التحسيب) و(اللوغاريثم) قويان على ما نحن فيه، لأننا لَسْنَا في ميدان التحاليل الرياضية ذات الخلفية الانفصالية.

ثانيتهما: **الاستقلالية والترابطية.**

أشرنا قبل إلى نظرية ج. أ. **فودور** التي تنطلق من افتراض أن الدماغ يتكون من منطقتين: هامشية ومركزية؛ والهامشية تتألف من باحات ذوات بنيات ووظائف؛ وكل باحة مستقلة عن الأخرى، وتنقسم إلى مجزوءات، وكل مجزوءة إلى شبه مجزوءات. . ؛ وسمي هذا المقترح **بالفرضية المجزوئية** التي صارت تحتل مكانة مرموقة في النقاش العلمي الرائج. وقد عُزِيَتْ إلى المجزوءات خواص مثل الإلزامية والسُّرْعة والحصانة. . ؛ إلا أن صاحب هذه الفرضية تَخَلَّى عنها أو كاد، بعد تعرضها لأنواع شديدة من الانتقاد، وبعد أن بدأت تحل محلها فرضية الاتصال، ولو كان الاتصال على مستوى البنية العصبية التحتية المشتركة ليس غير.

ما يهمنا، نحن مُحَلِّلِي الخطاب، هو العلاقة بين الموسيقى واللغة. ذلك أن الْمُتداول بين المختصين، منذ مدة طويلة، أن الموسيقى تقع في نصف الكرة الدماغية الأيمن، وأن موضع اللغة في نصف الكرة الدماغية الأيسر؛ ومع هذا التداول، فإن أبحاثاً جديدة كثيرة أُنْجِزَتْ في ضوء فرضية الاتصال تُثبِتُ علاقات وطيدة بينهما. وسنسير في طريق هذا الاتجاه في فصول لاحقة.

ثالثتها: **مسألة التنبؤ**

تحتل مسألة التعرف والتنبؤ أهمية كبرى في علم النفس المعرفي؛ وقد قدمت مفاهيم لدراسة هذه المسألة منذ بدايات المنتصف الثاني من القرن العشرين؛ مثل مفاهيم الإطار، والمدونة، والخطاطة، والنماذج الذهنية، والاستراتيجية التصاعدية، والاستراتيجية التنازلية، والمقايسة والتمثيل؛ بيد أن المعطيات النصية بَيَّنَت أن هذه المفاهيم، وإن كانت مُفيدة في العملية التعليمية، وفي إقامة البنيات الذهنية، وفي ملء الفراغ في الأفعال والأقوال الرتيبة، فإنَّها تبقى عاجزة أمام النصوص غير المعيارية التي تَتَّسِمُ بالفوضى، وبالتشتت؛ لذلك يتم اللجوء إلى المحاولة والخطأ، وإلى الفرض الاستكشافي، للقراءة وللتأويل.

إذا فَرَضَتْ مسألة التنبؤ (والتعرف) نفسها على مستوى معالجة البنيات الكبيرة، فإنها صارت حجر الزاوية في الدراسات الصوتية والموسيقية، بحيث أنجزت أبحاث نظرية وتجريبية كثيرة؛ بعضها دَعَا نفسه **بنموذج الزمرة**، **وبنموذج الأثر**، وبعض آخر سَمَّى نفسه بِنموذج **التهيئة**، **وبإبدال الْبَوَّابَة**؛ وتُكَوِّنُ عَصَبَ هذه النظريات عَمَلِيَّاتُ الفرضِ الاستكشافي.

نحن ـ محلِّلي الخطاب ـ ملزمون أن نوظف الذاكرة لبناء أطر أو مدونات، أو نماذج ذهنية، لما نقرأ حتى نبلغها للقارئ الذي لا يتيسر له الوصول إليها بسبب مَّا. وإذا أسْعَفَتْنَا النصوص فذاك ما نريد، وإلا فإننا سنلجأ إلى المفاهيم الجديدة حتى نملأ الفراغ، سواء أكان جملة أم كلمة أم تعبيراً أم موضوعَة أو غيرها مما يصادفه القارئ في النصوص المعاصرة. ذلك أن المفروض هو وجود موضوعة يُنَمِّيها النص ورسالة مُحَايِثَة يُبَلِّغُها، على الرغم من التَّمْوِيهات الواعية وغير الواعية التي يلجأ إليها الشاعر، أو يدفعه النص إليها دفعاً.

رابعتها: **مسألة السياق**

الحديث عن التعرف والتنبؤ يؤدي إلى الكلام عن مسألة السياق، وهي من بين ما تهتم به العلوم المعرفية المعاصرة؛ على أننا سننظر إلى السياق بكيفية أعم من اهتمامها. سندعي أن الشعر المحلل يجب أن يوضع ضمن سياق الجنس الشعري، ونوعه، وشكله عبر العصور، والأحقاب، والأمكنة، والفضاءات. هكذا، يمكن النظر إلى شعر (ابتدعه) الأندلسيون في إطار **الجنس** الشعري، من حيث هو شعر. وضمن **النوع**، من حيث انتماؤه إلى شعر المحبة أو المدحة، وفي دائرة الموشح، من حيث **الشكل**؛ ويعالج الشعر العربي المعاصر في علاقاته بالشعر العالمي، وفي انتمائه إلى مدرسة معينة منه، أو إلى تيار، وفي شكله من حيث هو معبور أو مسطور، أو منثور، وفي **عِظَمِهِ** من حيث هو قصيدة، أو شذرة، أو ومضة، أو لمحة، وفي توطين هذا العِظَم ضمن ما يحيط به من أشعار، وما يمت إليه بِنَسَبٍ، وفي استراتيجيّة تنازليةَ تستعمل مفاهيم مثل الإطار، أو الخطاطة.. إذا كان النص يسمح بذلك، وفي استراتيجية تصاعدية توظف نماذج مثل الزمرة، والْبَوَّابة..إذا كان النص مختلطاً مشوّشاً.

خاتمة

نقيس ـ نحن محللي الخطاب ـ النص على الدماغ ومكوناته، أو الدماغ ومكوناته على النص وعناصر، ذلك أن الأحاسيس والإدراكات والإجراءات التي يقوم بها الدماغ تتم بتفاعل مع آلياته الخاصة في علاقة مع المحيط؛ إذ لا يمكن فهم فعل/ رَدُّ فعل فهماً صحيحاً إلا في سياق/ الدماغ/ الذهن/ المحيط، كما أنه لا يتيسر استيعاب نص بأصواته ومفرداته وتراكيبه ودلالاته إلا في علائق بعضها مع بعض، وفي علائقها مع محيطها أيضاً؛ إن ما نريد أن نلح عليه هو التناول الشمولي الذي يبدأ من الكل إلى الجزء، أو من الجزء إلى الْكُلِّ، أو من نسق الأنساق إلى أصغر نسق، أو من أصغر نسق إلى نسق الأنساق. إن كل ما في الكون صَغُر أو كبر نسق.

الفصل الثاني

المبادئ الحركية

تمهيد

أشرنا، في الفصل السابق، إلى دور الحركة الناتجة عن المنبهات الخارجية والداخلية، لكن اقتصرت إِيمَاءَاتُنَا إلى حركات الأعضاء الإنسانية، كالعين، والأذن، والأعضاء المترابطة بكتابة اللغة، وبنطقها؛ وهَا نحن، الآن، نفصل القول في الحركة باعتبارها مبدأً كونياً يُحَايِثُ كل ما في الوجود. الحركة والسكون صنوان يُسْقَيَانِ بماء القوانين الكيماوية، والفيزيائية، والفيزيولوجية؛ الحركة تفترض السكون، والسكون يَسْتَوْجِب الحركة، إنهما وجهان لعملة واحدة.

لقد أحس الإنسان، منذ بداياته الضاربة في أعماق التاريخ، بوجود ما أسماه بالحركة التي عرفها من نفسه، ثم رآها في غيره من الأناس والكائنات الحيوانية، والجمادية، وفي الظواهر الطبيعية العلوية والسُّفلية: رأى تدرج كثير من الحيوانات في المراحل الثلاث: نشأة، فاشتدادُ عُودٍ، فشيخوخة، ولاحظ سَيْرَها، واشتغالها.. ووقوفها، ونَوْمَهَا.. ورَصَد تعاقُبَ الليل والنهار بإيلاج النهار في الليل، أو الليل في النهار، وتتَالِيَ تغيّر أحوال الجو فقسَّم الزمان إلى فصول، ثم إلى شهور، فأيَّام.. تنازلاً، أو صعوداً؛ وكلما كان يشتدُّ وعيه بالزمان وتضطَرّه حاجةٌ مّا كان يدقِّق ويُفصل إلى أن انتهى إلى ما وصل إليه من عناية فائقةٍ بكل ما يتصل بالزمان و/ أو (الفضاء)[1].

---

(1) اهتم المؤرخون وعلماء الأناسة بدور الزمان لدى الإنسان، من أزمنة دنيوية، وأزمنة مقدسة، وأوقات نحوس، وأوقات سعود، وأبراج، ومنازل..

تقتضي الحركة الانتقال في الفضاء من مكان إلى مكان، وفي الزمان من لحظة إلى أخرى بحسب قوانين طبيعية أو بيولوجية مضبوطة، أو شبيهة بالمضبوطة، في إيقاع ذي سُرعة، أو بطء، أو اعتدال؛ وقد دَوَّنَ الإنسان مقدار الحركة والسكون، وكيفيتهما في لُغاته المنطوقة، وفي منحوتاته، وفي مُنَمْنَمَاتِه[2]، فصوَّر الصُّعُود والنُّزُول، وتحدث عن الذهاب والإياب، وتكلّم عن السَّيْرِ، والْجَرْي، والْهَرْوَلَة، والعَدْو، ثم نقل ما يتصل به إلى حركة الحيوان، مع مراعاة الجنس والنوع والشخص، بحسب ما تُتِيحُهُ اللغة[3].

كلما تقدم الإنسان وتنَامَتْ حضارته ومُخْتَرَعَاتُه ازداد وعيه بالحركة، وبالسكون، وبالزمان وبالمكان، كما هو شأن الحضارات القديمة، كالصِّينِيَّة، والأكَّادية، والأشورية، والمصرية، والعربية، والغربية[4]، ونقل أوصافه للأشياء والظواهر المادية إلى ما هو معنوي، فوصفه بالحركة، وبالسكون، وبالْخُمُود.

1 ـ المفاهيم

يجد القارئ عدة مفردات تدل على نشاط الكون وخموده، حتى إن القارئ، غير المختص، يعد ذلك من المترادفات في حين أن لا ترادف في اللغة، إنما هناك فروق بين مفردة ومفردة، قد تكثر وقد تقل، سواء أتعلق الأمر باللغة الطبيعية العادية أم باللغة المفهومية العلمية التي يَحْرِصُ كل مفهوم فيها أن يكون له هُوِيَّتَه ليصير له دوره التَّوْصِيفِي الإجرائي، وإلا صار حشواً[5]. والقارئ الْيَقِظُ لما كتبه مؤرخو العلم، والباحثون في أسس النظريات، والمعارف يجد أن هناك ثلاثة مفاهيم تفرض نفسها؛ أولها علم **الحركة**، وثانيها **التحرُّك**، وثالثها **نوع الحركة**.

---

(2) لعل الكتب المقدسة، ومنها القرآن الكريم، تكون كنز معلومات حول الزمان والأفلاك.

(3) يمكن الرجوع في هذه القضايا إلى المعاجم الخاصة، مثل المخصص لابن سيدة، وفقه اللغة للثعالبي لِيُطَّلَعَ على المفردات التي تتحدث عن السير وأنواعه.

(4) يراجع في هذا دوائر المعارف المختلفة؛ منها: المعارف الحديثة، منشورات عكاظ، أوزو، المغرب، 1996.

(5) المطلع على معاجم المفاهيم والمصطلحات يجد دوراً؛ إذ كل مدخل يُحِيلُ على مداخل أخرى تشترك معه في سمات وتختلف معه في أخرى.

أ ـ علم الحركة

يشمل علم الحركة[6] الميكانِيكَا التي هي علم التعرف على قوانين الحركة والاعتدال، والفيزياءَ التي هي دراسة الخواص العامة للأجسام والقوانين التي تسعى إلى تغيير حالتها، أو حركتها بدون تبديل لطبيعتها، ولما يتصل بها من علم الضوء، والأصوات اللغوية، والموسيقية؛ ودراسة خواص القوانين يؤدي إلى الحديث عن السَّبَبِيَّة والحتمية، واللاحتمية، والتفسير، والتعليل والتنبؤ، والتوقع؛ وتحليل خواص الحركة يجرُّ إلى الكلام عن الزمان الْخَطِّي، واللولبي، والدوري، والمتداخل، وعن المكان، والفضاء، والامتداد، والتوجه، وعن الحركات المختلفة من سرعة، وتسارع، وبطء، وتباطؤ.

يفيض فلاسفة العلم والباحثون، في أسس النظريات، القول عن السبب والْمُسَبِّب، كأن يَتَسبَّبَ أ في حصول ب، أو ب تتسبَّب في وجود أ؛ وهذا الترابط دعي بِـ (القانون) االذي يجعل التعليل والتنبؤ مُمْكِنَيْن، بحيث يمكن تعليل حدث بحدث، أو ترتيب حدث على حدث، والتَّنَبُّؤ بما سيقع بناء على ما وقع؛ وهذا القانون السَّبِبِي يؤدي إلى الحتميّة التي كانت عقيدة لدى كثير من الاتجاهات العلمية الخالصة، والعلوم التي ليست بخالصة مثل الاجتماعيات والإنسانيات (التنبؤ التاريخي).

بَيْدَ أن تعقُّد الحالة العامة في العلم، وفي كل مناحي الحياة، جعلت الفلاسفة المحدثين، والمعاصرين يرون أن ما يسود في الكون ويوجهه، ويضبط مساره هو «القوانين» الاحتمالية، وليست القوانين الحتميّة؛ وبناء عليه، فإنه ليس هناك قوانين كونية؛ وما تتجلى فيه القوانين الاحتمالية هو أحوال الطقس، والتنبؤات التاريخية، والاجتماعية، والسياسية. في ضوء هذا التحول العلمي بدأت إعادة النظر في الاستقراء، وفي الاستنباط الموروثين منذ القديم، وفي الإطار، والمدونة، والخطاطة. . . التي هي من مقترحات علم النفس المعاصر؛ وقد اسْتُبْدِلَ بهذه الفرضُ الاستكشافي[7]، والمحاولة

---

(6) علم الحركة من حيث هي حركة، وهو فرع من kimematics (E) الديناميكا، وَيُعْنَى بالحركة بدون النظر إلى الْكُتْلة والقوة.

(7) الفرض الاستكشافي؛ وهذا النوع من الاستدلال: Abduction يحتل مسافة مهمة في النقاش العلمي المعاصر، فألفت فيه الكُتب، وخصصت له بعض المجلات أعداداً خاصة: Semiotica, 153-1/4 (2005).

والخطأ[8]، وأعيدت الحياة للمقايسة[9]، وللإستراتيجية التنازلية؛ وقد كان للفيزياء الكوانتية، وفيزياء الكوارث[10] دورٌ أساسي في نشأة هذا الإبدال[11]، وفي تعزيزه، وانتشاره، وفي زعزعة عقيدة القوانين الكونية، ومذهب الحتمية، وظَنِّ التَّنَبُّئِيَّةِ.

التّعليل والتنبؤ والحتمية ثلاثة مفاهيم احتلت مكانة ذات أهمية في الفكر العلمي والفلسفي المعاصر؛ وهي مفاهيم مترابطة متداخلة. لماذا يتطلب: ب لِكَذَا؛ و أ (لْكَذَا) يتنبأ بما سيتلوه؛ وإذا استلزم ما تلا الذي سبقه، فإن تلك هي الحتمية. على الرغم من التحولات التي أشرنا إليها، فإنه لا يمكن الاستغناء بصفة تامة عن التعليل، والتَّنَبُّؤ والحتمية، لأن غيابهُما ينتج عنه عماء وفوضى؛ لهذا، فإن التعليل موجود في كل علم، لكنه كائن بدرجات متفاوتة. هناك تعليل **اسْتِنْبَاطِي** يكون في العلوم الرياضية والمنطقية والعلوم الطبيعية، والتعليل **الاحتمالي** يكون في العلوم التي تكون مقدماتها ناقصة، أو كثيرة لا تُمْكِنُ الإحاطة بها، **والتَّعْلِيل الغائي** الذي هو من خواص البيولوجيا والدراسات الإنسانية، **والتعليل التكويني** الذي يكون في التاريخ[12].

ما يتعلق بنا هو التعليل، والتنبؤ، والحتمية المشوبة؛ هي لدينا استنباطية من حيث إنّ منطلقاتها رياضية منطقية، كما هو الشأن في الموسيقى بما تعتمد عليه من مكرَّرَات وأساسيات، وفي العروض التقليدي؛ إذ استعمال مكررة، أو نغمة أساسية أو تفعلة يجعل المستمع يتنبأ بما سيتْلُوها وبِنِهَايَتِهَا، إلا أن النهاية قد تتحقق أو لاَ تتحقق، كما هو الشأن في وجود المحطات، أو في انعدامها، وكذلك الشأن في نماذج التهيئة، والأثر، والتشتت، الخاصة بالأصوات اللغوية؛ وعليه، فإنها احتمالية؛ وحركات الشاعر باعتبارها ذات أصل بيولوجي غَائِيَة، والحديث عن المسافات بين الأنغام، مثل الحديث عن المسافات بين الحقب التاريخية، ذو نزعة تكوينية.

---

(8) **المحاولة والخطأ** Try and Error:.

(9) المقايسة، أو التمثيل: Analogy (E), Analogie (F).

(10) نظرية الكوارث: Chaos Theory (E) Theorie Catastrophique (F).

(11) الإبدال ـ الأنموذج: Paradigm (E) Paradigme (F).

(12) Ernest Nagel, The Structure of Science. Problems in *Theologic of Science Explanation,* London, Routledge, 1974, pp. 20-21.

ب ـ التَّحَرُّك[13]

إذا ما سلمنا بوجود **المادة** نُسَلِّمُ بالحركة في درجة من الدرجات تتجه نحو هدفٍ معين، يمكن أن يتنبأ بمسارها فتصدُقُ النُّبوءَة، ويمكن أن يخطئ التكهن؛ وبغض النظر عن التوقع أو التنبؤ أو التكهن، فإن الحركة أهم مُرْتَكَزَاتِ الميكانيكا والفيزياء، والبيولوجيا، والعلوم الاجتماعية، والإنسانية. كل شيء يتحرك من تلقاء نفسه حين تكون له طاقة داخلية فينتقل في الفضاء أو في الزمان أو في الأحوال؛ وأوضح الأمثلة على هذا الآليات المدفوعة ذاتياً، السَّيَّارَات والقاطرات، والنُّصوص اللغوية، والفِئَات الاجتماعية، والأحوال الجسديّة والروحية. هكذا يُقال: تحرَّكتِ السيارة، والقطار، والنص، والمجتمع، والنفس البشرية، والشمس، والقمر، والنجوم..

جـ ـ نوع الحركة[14]

على أن التحرُّك يتحول إلى تحريك ذي نوعية خاصة، يحصل هذا حينما يتعلق الأمر بِتَمَاسٍّ أو باصطدام جسم بجسْم. وهذا النوع هو ما نظر إليه فلاسفة الحركة منذ القديم، ووضع بعضهم مسلمات شغلتْ كثيراً من أوقاتهم لمناقشتها؛ وهي:

- كل جسم يحافظ على حالة السكون، أو على حركة رتيبة في خَطٍّ مستقيم، إلا إذا ضغطت عليه قُوَّاتٌ تجعله يتحرك.
- كل تغيير في الحركة يكون متناسباً دائماً مع القوة الضاغطة عليه.
- كل عمل يعارضُ بِرَدّ فعل مُتَسَاوٍ[15].

على أن ما نريد أن ننبه إليه، هو أنّنا، ونحنُ نتحدث عن علم الحركة والتحريك ونوع الحركة، نسعى إلى الْتِمَاس ذلك في اللغة وفي الموسيقى، وفي الشعر، والشاعر، لأن اللغة، أصواتاً ومفردات وتراكيب، محكومةٌ بالزمن؛ ومن الأسس المكوِّنة للموسيقى الزمن، والشعر موسيقى، والشاعر بمثابة قائد الجوقة، أو العازف المنفرد؛ اللغة والموسيقى والإنشاد وقيادة الجوقة، أفعال وأعمال تَتِمُّ

(13) جزء من الميكانيكا التي تدرس العلاقة بين القوة والحركة Dynamics (E) Dynamique (F).

(14) الحركة Movement (E) Mouvement (F).

(15) Ernest Nagel, *op. cit.*, pp. 58-160.

في فضاء معين؛ وعليه، فإن هناك حركة تَتِمُّ في، زمان ـ فضاء، بتلقائية أو بالدفع؛ وإذا سلَّمْنا بهذا، فإن قوانين النص اللساني هي قوانين الفيزياء. قد يظهر لبعض القُرَّاء أننا عسَّرْنا الأمر أكثر مما هو مطلوب في تحليل الخطاب، لكننا إذا كُنّا نبحث عن القوانين المجردة الجامعة، ثم القوانين الخاصة، فإن هذا الصنيع شائع في ميدان البحث العلمي، ويسمى **بالاختزال النّظري** أو **الرَّدّ**؛ أي بناء نظرية أو صياغة مجموعة قوانين في مجال على أسس نظرية وقوانين قارَّة في مجال آخر[16].

يُحدّثنا تاريخ العلم وفلسفتُه على أن الدّيناميكا الحرارية رُدَّتْ إلى قوانين الميكانيكا الإحصائية، والتشريح إلى الفيزياء[17].. والتحليل النصي إلى البيولوجيا[18]، والموسيقى إلى اللسانيات[19]؛ وعليه، يمكن اعتبار البيولوجيا العضوية التي تهتم بوظائف العمليات الحية للأعضاء، والحركات البيولوجية ميكانيكية، مثل الميكانيكا، عائلة واحدة. إن الرَّدّ يجعلنا نتحدث عن تحرُّك النص في إطار من الوعي النظري الذي لا تُتِيحه لنا الدراسات اللسانية المعاصرة؛ وإنما ما يحققه وينميه هو الفيزياء والبيولوجيا.

إلا أن فلاسفة العلم المعاصرين يفرقون، مبدئيّاً، بين الشروط التي توضح العلاقة بين نوعين من الأحداث، وبين الشروط التي هي كافية منطقياً لتعليل الارتباط بينهما، بحيث يصح التعبير عن أحدِهما في مصطلحات الآخر؛ وإذا ما استحضرنا أوجه العلاقة بين القوانين الفيزيائية والقوانين اللغوية، فإن هناك شروطاً كافية منطقيّاً لتعليل الارتباط بينهما، وللتعبير عن اللغة في مصطلحات الفيزياء والبيولوجيا؛ إذ هناك **زمن**، و**قوة**، و**حِدَّة**، و**تَرَدُّدٌ**، في اللغة أيضاً. في ضوء هذا[20] سنقترح علاقة بين النص والفيزياء، وخصوصاً نظرية الكوارث، وبينه وبين البيولوجيا، وخصوصاً علم الخلايا.

---

(16) *Ibid.*, pp. 336-380.

لقد عقد هذا المؤلف فصلاً مطولاً بعنوان: *The Reduction of Theories*, Esp, pp. 338-345.

(17) اهتم الكتاب المذكور أعلاه بهذه الأنواع من الرَّدّ.

(18) مدرسة روني طوم؛ ووظفنا ذلك في كتاب: **دينامية النص، تنظير وإنجاز**، المركز الثقافي العربي، البيضاء/ بيروت، 1987.

(19) هذا ما سنراه في الجزء الثاني بتفصيل.

(20) Peter Dodwell, *Brave New Mind. A Thoughiful Inquiry Into the Nature and Meaning of Mental Live*, Oxford University Press, 2000, p. 81.

2 ـ كونية التحرك

نكلّ ما سبق سنوظّف مفهوم التحرك باعتباره منهاجية ملائمة لتحليل الظواهر المعقدة؛ ومنها النصوص الشعرية، والحركات الجسدية، والأحداث البشرية، والظواهر الكونية. لا يخفى أن هناك أوليات سَلَّمَ بها الفكر البشري، منذ أزمان بعيدة؛ ومن هذه الأوليات الحركة والسكون، والاتصال والانفصال، والتطابق والتقابل، والتشابه والاختلاف، والكلية والجزئية، والاستقرار والاستحالة؛ هذه الأوليات هي ما كَوَّنَ صُلْب تفكير انتظام الكونِ ونَضْدَهُ في العصور القديمة والوسيطة.

لقد انطلق الفكر البشري، من هذه الأوليات (أو المبادئ، أو المسلمات، أو المصادرات، أو الموضوعات) لِيَبْنِيَ عليها مواضيع تفكيره، خوفاً من الدَّوْر. ومن هناك، لم يكن مفكرو الإسلام بمعزلٍ عن هذه الضرورات البشرية؛ يقول أحد علماء الأصول الإسلاميين: «مبادئ كل علم هي التصورات والتصديقات المسلمة في ذلك العلم؛ وهي غير مبرهنة فيه لتوقف مسائل ذلك العلم عليها. وسواء كانت مسلمة في نفسها كمبادئ العلم الأعلى، أو غير مسلمة في نفسها، بل مقبولة، على سبيل المصادرة، أو الوضع؛ على أن تبرهن في علم أعلى من ذلك العلم»[21].

وإذ الأوليات ضرورات بشرية تنظيرية، فإن البحث العلمي الجادّ بَنَى عليها مجالاته المختلفة، مثل السيميائيات المعاصرة التي اعتبرت الأوليات، أو المفاهيم غير المحدّدة بمثابة الكليات الإنسانية؛ ومنها الاتصال والانفصال، والعلاقة والحدود، والهوية والغيريّة، والتمايز، والكلية والجزئية، والإثبات والنفي، والذات والموضوع، **والتحويل والحركة والتحرك والتحريك، والزمان، والفضاء**[22].

وإذا ما تأمل الباحث في هذه المفاهيم الأولية، فإنه يجد فيها فيضاً دلاليّاً؛ ومرد ذلك إلى أن أوّليّات هذه المفاهيم متراتبة يعلو بعضها على بعض، ويَسْفُل

---

(21) أبو الحسن علي الآمدي، **الإحكام في أصول الأحكام**، المكتبة العلمية، بيروت، 1980، ص. 3. وما ورد عنده هو ما يوجد عند أرنست ناجل المذكور.

(22) Jean Petitot-Cocorda, *Morphogenèse du sens*, P.U.F, Paris, 1985, pp. 271-273.

بعضها تحت بعض؛ إلا أن أعلاها هو مفهوم التحرك، إذ هو موجود في كل شيء؛ لهذا، فقد كان مبدأً لِعُلُوم مختلفة، مثل علم الاجتماع، وعلم النفس، وعلم الحياة، وعلم الفيزياء، كما وظف في تحليل الخطاب والنقد الأدبي؛ ومع ذلك، فإنه لم يصر مقولة تحتل مكاناً خاصاً بها في معاجم المصطلحات والمفاهيم الخاصة بالعلوم الإنسانية والاجتماعية. يعني التحرك التطور والثورة والكارثة المؤدية إلى الفوضى والعماء والسديم، كما يعني الانتظام الذاتي والاسترجاع والتوازن وفترات الراحة، لأنه يستلزم وجود مفهوم **التسكّن** أيضاً.

شاع تداول مفهوم التحرك في العلوم الخالصة فصار مصطلحاً أساسياً فيها، لكنه بقي في مجالات العلوم الاجتماعية والإنسانية وصفاً لبعض الموصوفات، مثل المجموعات الْمُتَحَرِّكَة في علم النفس، أو المجتمع المتحرك، أو البنيوية المتحركة؛ بيد أن ما يرادفه موجود في كل العصور، وهو **الاستحالة.**

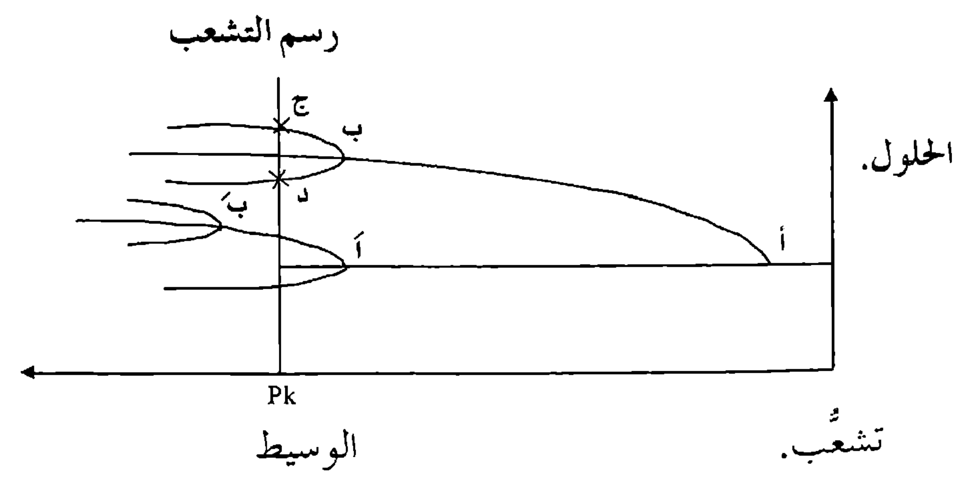
تحكم مفهوم التحرك، وتصور الاستحالة، في كل شيء، أثناء العصور القديمة والوسيطة، وما بعدها، في إطار **رُؤْيا** للكون تقوم على الاتصال والتشابه أولاً، والانفصال والاختلاف ثانياً، وعلى الزمان الدائري الذي هو وعاء لحركة الأشياء والأحياء: بداية ووسط ونهاية تصير بداية.. وهكذا؛ وما بين البداية والنهاية مسافة زمنية تسمى حقبة؛ البداية/ النهاية/ البداية تتأسس على أحداث دينية، أو روايات أسطورية، أو وقائع طبية؛ على أن من نظر إلى الحركة من حيث التحرك، ونوع الحركة، هو إسحاق نيوتن (1642-1727) الذي وضع مسلمات أثَارَتْ نقاشاً كبيراً أشرنا إليه قبل.

أ ـ في الفيزياء

جاءت الفيزياء الحديثة والمعاصرة بمفاهيمها، مثل التفاعل، والتشعب والانشطار، والفوضى، والعماء، كما هي موجودة في نظرية الكوارث؛ وقد اكتسبت هذه النظرية شعبية في منتصف المنتصف الثاني من القرن العشرين بين العلماء الخلص والْهُوَاة من علماء الاجتماعيات والإنسانيات؛ وطُبِّقت في مجالات عديدة، مثل أحوال الطقس، والحركات الاجتماعية، وحركات السير والجولان، والإبداع الأدبي والنقد وتحليل الخطاب؛ وسنعتمد على نموذجين؛ أحدهما مكتوب باللغة الفرنسية، وثانيهما مصوغ باللغة الإنجليزية.

لعل أهم من أشاع هذه النظرية في فرنسا هو روني طوم الذي له مقالات وأبحاث كثيرة فيها؛ ولعل أهمها كتابه (الاستقرار البنيوي وتوالد الأشكال)؛ وقد شرح أفكاره تلامذته، وخصوصاً بتيطوط كوكوردا في كتاب له شهير بعنوان: (أصل شكل المعنى)[23]؛ إلا أن المدرسة الفرنسية أدمجت بين علمين؛ هما الفيزياء والبيولوجيا؛ لذلك سنؤجل القول فيها.

على أن المؤلفات الإنجليزية اهتمت بنظرية الكوارث في الفيزياء[24] وحدها؛ وأهم ما سنركز عليه هو الأنساق المتحركة التي تمتاز باللاخَطِّية وبالحتمية، بمعنى أن سلوكها متحرك غير دَوْرِي؛ هذا التحرك يحدث عنه انشطار ثنائي، وتشعب متعدد، وهذا ما تعنيه اللاّخطية، لكنها، مع ذلك، تؤول إلى الحتمية، كما تعني تنوع الزمان، مِنْ حَيْثُ هُوَ مستقيم، ومتدرج، ولَوْلَبِي، وأصنافاً من الفضاء: دوائر تحتوي دوائر وأنصاف دوائر؛ كما أن هناك مفهوماً أساسياً آخر؛ هو **التخلُّفية**[25]؛ ولأهمية هذين المفهومين سنوضحهما بالرسم:



فقد وقع انشطار أولي ذو اتجاهين (أ، ب)، ثم تشعب (ب) إلى (ج، د)، ثم اتجه (أ نحو أ^)، ثم انشعب (أ^) إلى (ب^) التي تشعبت إلى محورين.

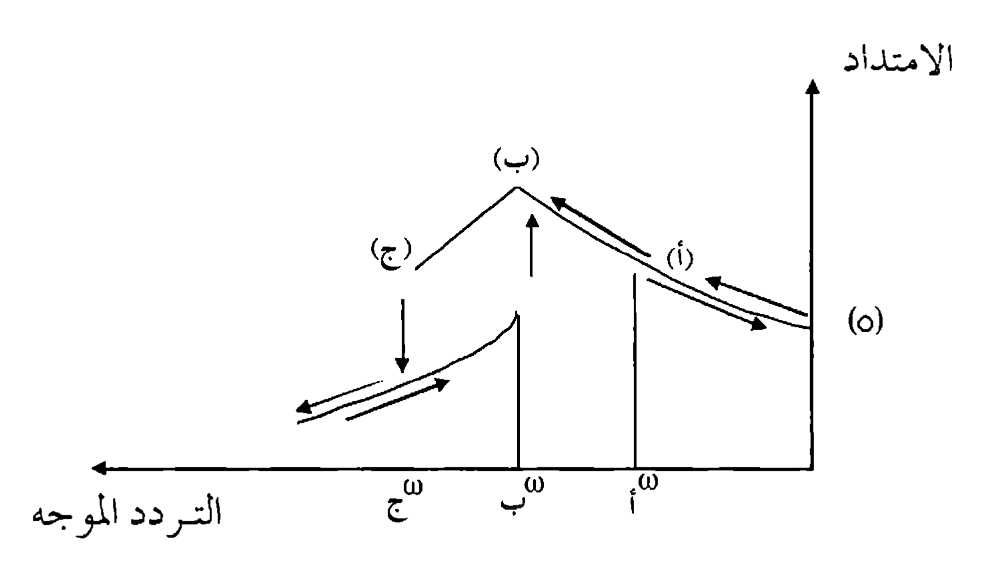
(23) *Idem*. Voir aussi, Marceau Felden, *La phisique et L,énigme du réel*, Albin Michel, Paris, 1998.

(24) Stephen. H. Kellert, *In the wake of Chaos*, The University of Chicago Press, 1984.

(25) *Ibid.*, pp. 94-95.

وقد نقل المؤلف رسم الانشطار من بريجوجين 1980، ورسم التخلفية من أبراهام وشاو 1982.

أما رسم التخلفية فهو كما يلي:



حينما يصعّد التَّردُّد إلى (أ^ω) المنطلق من (O)، فإن الشريط يبدأ بتذبذب في امتداد صغير؛ هذا السلوك ممثل في نقطة (أ).

حينما يصعد التردُّد إلى (ب^ω))، فإن النسق يشرع يَتأرْجَحُ في امتداد أعظم إلى النقطة (ب))، كما هو معتاد في الظاهرة المعتادة لِلرَّنِينِ؛ وإذا ما استمر التردد في الصعود، فإنه من المنتظر أن يصل إلى قيمة (ج^ω)، ثم يبدأ بعدها نزول حاد. نقطة (ج).

عند هذا يبدأ التخلف (العكس) من (ج^ω) إلى (ب^ω)، ثم بداية الصعود أيضاً.

يوضح الرسم الأول أنواع الانشطار والانْشِعاب؛ من الثنائي، إلى تشعب كل منشطرٍ إلى اثنين، فثلاثة، ويوضح الرَّسم الثاني الصعود الذي يتلوه نزول، والنزول الذي يَقْفُوهُ ارتفاع؛ وتبعاً لخاصيَّة التحرك وأنواعه ووجهاته يمكن أن يتساءل عما إذا كان هذا الوضع عاماً أو خاصاً؛ إلاَّ أن التَّساؤل مَجَّانِيّ ما دمنا اخترنا أن تكون **الفيزياء علماً أعلى يقاس عليه** علم اللغة والموسيقى، لذلك، فإن المفاهيم الفيزيائية، مثل الامتداد والتردد والقوة والزمان والمكان، تستعمل في مجالي اللغة والموسيقى أيضاً، وإن النهاية يمكن أن يتكهن بها منذ البداية، والبداية تعرف من النهاية، وإن هناك تنامياً يتلوه تناقُصٌ.

ب ـ في البيولوجيا

إذا جعلنا الفيزياء علماً أعلى لِردّ علم اللغة وعلم الموسيقى إليه، فإننا سنقترح علم البيولوجيا المعاصرة علماً أعلى لهما؛ وهو علم خالص يحتوي على تفاصيل دقيقة لكل عضو، ولكل خلية، ولكل نسيج، وسيقتصر حديثنا على الخلية والنسيج[26].

الخلية هي الوحدة الأساسية بنيوياً ووظيفياً للأعضاء الحية؛ وخصائص خليّةٍ تحدد نوع عضو مّا؛ وهي:

- خلية واحدة يتولد منها كل خلايا الجسم.
- النواة توجه نشاط الخلية وتحدده وتنظمه.
- موقع الخلية يحدد هويتها.
- هناك دورة خلوية ناتجة عن التحولات التي تعتري الخلية، منذ نشأتها ونموها واستقرارها وانقسامها.
- استمرار الحياة يتوقف على وجود الخلية.
- درجة نشاط الخلية تحدد درجات وظيفة العضو.
- يحتوي العضو على خلايا عديدة.
- هناك تعلق الخلايا ببعضها وارتباط بينها.
- هناك تماثل واختلاف بين الخلايا.
- قد يعتري الخلية نمو متسارع أحياناً مما يؤدي إلى اختلال في الجسم (كالسرطان مثلاً).
- وأما النسيج فهو يتكون من مجموعة من الخلايا متشابهة البنية، وتؤدي وظائف متماثلة.
- والخلايا، إذن، لا تمتلك استقلالاً كبيراً، لأنها تكون مجموعات مترابطة ومتعاونة، مع بعضها بعض.

---

(26) Eliane N. Marieb, *Anatomie et phisiologie humaines*, De Boeck University, Paris, 1999, pp. 62-133.

● النسيج يتكون من أربعة أنواع: نسيج التغطية، ونسيج المساندة، ونسيج الحركة، ونسيج الانتظام.

جـ ـ مقايسة العلوم

حاولت المدرسة الفرنسية أن تجمع بين العلميين الأعليين: الفيزياء والبيولوجيا لترد إليهما الدراسات السيميائية. هكذا قاست بعض المبادئ اللسانية والسيميائية العامة عليهما، موظفة مفهوم التحرك في شموليته وخصوصيته، مما يصح معه المبدأ القائل: (كل شيء يشبه كل شيء بجهة من الجهات لا من كل الجهات)؛ اللغة هي الفيزياء، والبيولوجيا، هي الفيزياء، والميكانيكا هي الفيزياء. . ؛ إذ هناك قوانين موحدة للكون أشار إليها بعض الباحثين: «بدون قوانين موحدة تضمن وحدة الكون واتساقه، فإن المنهاجية العلمية تصير غير ذات قيمة كونية»[27]، إلا أن الأمر يتعلق بالقوانين الموحدة العامة، وليس يتعلق بالتفاصيل والمظاهر؛ ذلك أن للفيزياء مَجالها، وللبيولوجيا ميدانها، وللغة حقلها؛ وإذن، فإن لكل نشاط علمي أو معرفي مفاهيمه الخاصة التي تكون حقله الدلالي، وبنيته ووظيفته؛ ومع ذلك، فإن «هذا التنوع ليس إلا ظاهرياً: ذلك أن المبادئ الأساسية التي تنبني عليها المناهج العلمية مشتركة»[28].

على أن الباحث إذا قام بترتيب للعلوم، فجعل الفيزياء أولاً، ثم البيولوجيا ثانياً. . ثم اللغة ثالثاً، فإن السؤال الآتي يمكن أن يطرح: هل اللغة أكثر انتماء إلى الفيزياء منها إلى البيولوجيا؟ هل اللغة تمت بصلة إلى البيولوجيا أقوى من مَتَاتِهَا إلى الفيزياء؟ ذلك أن اللغة، من حيث هي أصوات تتوالى في زمان ـ فضاء، هي فيزياء، ومن حيث هي صادرة من إنسان ذي أعضاء معينة، فإنها بيولوجيا. إذا سلمنا بالترتيب السَّابق، فإن اللغة أقرب إلى الفيزياء، لأن هذا العلم يحتوي على قوانين وقواعد ومفاهيم مجردة تشمل المعنويّات والمحسوسات؛ وهي أَلْصَقُ بالبيولوجيا التي قطعت أشواطاً فسيحة للتعرف على بنية الكائن الحي ووظيفته. لهذا يجد القارئ مفاهيم موظفة في التحليل النصي، من مثل النَّوَاة، والخلية، والنَّسيج، والتَّوالد، والتَّناسل، والانتظام، والانقسام.

---

(27) Jean Petitot-Cocorda, *op. cit.*, p. 214.

(28) تقوم أطروحة الكتاب أعلاه على هذه المسلمة.

إذ يُسلم الباحث بالاشتراك في المبادئ الأساسية للمناهج العلمية، وباتخاذ علم مّا أعلى يقاس عليه علم ناشئ، أو غير مكتمل، كما هو الشأن في تحليل الخطاب الأدبي، فإن المشتغل في هذا الحقل مُطَالَبٌ بأن يَجِدَّ ويَجْتَهِدَ لصياغة مفاهيم خاصة بالمجال وضمان خصوصيته والحفاظ على وظيفته؛ وهذا ما حاولت «السيميائيات التَّحركية» أن تقوم به. تتخذ هذه المقاربة مفهوم التحرك منطلقاً لها باعتباره مبدأً أولياً عامّاً كونياً وشاملاً، فهو مبدأ للفيزياء وللبيولوجيا، ولعلم النفس، ولعلم الاجتماع، ولعلم الأناسة... ولعلم اللسانيات، وللسيميائيات، ثم إنه فطرة من الفطر الْمَجْبُولِ عليها البشر قبل ذلك.

اهتم الأناس العاديون والفلاسفة بفعل التحرك، منذ القديم إلى يومنا هذا؛ اهتمت به الفلسفة الإغريقية والرومانية والعربية والأوروبية الأنْوارية وما بعدها، والمعاصرة. لهذا، لا عجب يجد القارئ كثيراً من المعاصرين استثمروا مفهوم التحرك في السياق الفلسفي والعلمي والثقافي المعاصر، وخصوصاً الفيزيائيين الكارثيين والبيولوجيين المعاصرين، ومن استفاد منهم من نقاد الأدب ومحللي الخطاب؛ يقول أحدهم: «ربما توجد هناك، حيث يخاطر النص بالانفلات من هذه الشبكة، مكان لسيميائيات أخرى مكملة للأولى، **سيميائيات دينامية** أكثر منها سكونية تحدد موضوعها، ليس في رَصْدٍ دقيق لاشتغال إواليات الارتداد، بل في مراقبة الاختلالات، وما يَعْتَرِضُها من **حذف**، وما ينتج عن ذلك من **اضطرابات وتغيرات**»[29]؛ ذلك أن السيميائيات التحركية مجال «**للكوارث، والاختراقات** الناتجة عن تعدد **خطوط الانفلات، وتنوع المستويات،** واكتساح **موجات التشويش** لفضائها غير الْمُنَضّد والمنفتح، باستمرار، على أفق تجاوز الصّيغ والأشكال الجاهزة»[30]. تشير هذه المقايسة إلى نظرية الكوارث بما تحتويه من مفاهيم الفوضى والعماء والانشطار والتعقيد..؛ وإذا أردنا، فلنأت بمقايَسة أخرى تقيس النص اللغوي على النص الجسدي الإنساني، تقول: «فكما أن الخلية مكونة من **جزيئات**، فإن الرواية توظف معطيات **وراثية تُحَدِّدُ** تموجاتها»[31].

لقد أحسن الباحثون صنعاً حينما وضحوا للقارئ الأصول التي قاسوا عليها،

---

(29) أحمد اليبوري، **دينامية النص الروائي**، الرباط، 1993، ص. 16.

(30) **المرجع نفسه**، ص. 20.

(31) **المرجع نفسه**.

أو مَتَحُوا منها، بعض مفاهيمهم الإجرائية؛ سواء أكانت فيزيائية أم بيولوجية أم فلسفية؛ من الفيزياء التشعب النموذجي والفراشي والكارثي والفوضوي والعمائي، ومن البيولوجيا الخلية وانقسامها إلى خلايا فرعية متشابهة ومختلفة، ومن الفلسفة الانتظام والاستحالة، والتعلق والاختلاف.

د ـ تضافر العلوم والبحث الأدبي

ما يهمنا، في هذا السياق، هو توظيف الباحثين في التحليل اللساني والأدبي بعض تلك المفاهيم. فقد تحدثوا عن «الصورة النووية»، والصورة النووية المغايرة، بما تعنيه من ازدواجية تكونها البروتونية والنيوترونية، والخلية بما تقتضيه من تنظيم وخواص ذكرناها؛ ينشطر النص عن خلية ليشتغل وفق قوانين التكرار والتكثيف والتمديد والاستشراف، وليَتَشَظّى على مستوى الأصوات اللغوية، والتركيبية، والدلالية، وعلى مستوى الشخصيات، وعلى مستوى الزمن والفضاء، وعلى مستوى الجنس الأدبي؛ التشظّي ملازم للنص الأدبي المعاصر لذلك يكون «متعدد المسارات والمستويات»[32]. ويؤدي هذا التشظي إلى النِّسبيَّة الزمنية، وإلى التنبؤ الذي قد يصدق أو لا يصدق؛ التحركية الجديدة ليست حتمية تقليدية ترى أن الشروط الأولية محددة للمسارات بكيفية جبرية، لكنها تعتقد أن كيفية تصور المستقبل توجه كيفية التعامل مع الحاضر والماضي أيضاً؛ وإذ هي كذلك، فإن المبدع المعاصر لا يُنْجِزُ أعماله بكيفية رتيبة تنبئ بداياتها بنهاياتها، كما كان الشعر في الأعمال الأدبية التقليدية، إنما ما حدده هو ما يرسم بعض معالم الطريق الموصلة إلى الهدف، أو أنه يطلق العنان لغرائزه الإبداعية تفعل به ما تريد.

يتبين مما سبق أن هناك مبادئ مشتركة بين **الشيء الفيزيائي**، وبين **الجسم البشري**، وبين **النص الأدبي**؛ لذلك تصح المقايسة بين هذا الثالوث لاشتراكه في بعض العناصر المعروفة، وفي العناصر المفترضة؛ على أن علم الفيزياء وعلم البيولوجيا متقدمان، فلذلك اعتُبِرَا عِلْمَيْن أعليين ليقاس عليهما النص اللغوي و/ أو الأدبي. لهذا تجب مراعاة مؤسسة النص الأدبي وخصوصيتها، وطبيعة الذات

(32) المرجع نفسه، ص. 67.

الكاتبة التي تُلَوِّنُ النص الأدبي بلونها الخاص؛ فقد تُدْمج عناصر في البنية النصية مما يحدث خللاً في الواقع وفي المنطق، مثل النصوص العجائبية والخارقة والغرائبية، وهذا يحتِّمُ تأويلية ملائمة تجعل من النص الأدبي إشارات، ورموزاً، وصوراً، حتى يصر ذا مقصدية؛ النص الأدبي ذَكِيٌّ يسعى إلى التعقيد فيداخل بين أنواع الخطاب وأنواع المواقف من جهة، ويهيم في كل وادٍ حتى يعيش في عالم الأوهام والأحلام من جهة ثانية.

هـ ـ تضافر العلوم ودراسة الحركة

يتبين مما سبق أن عدة علوم وظفت لدراسة حركة وتَحَرُّكِ ونوع حركة الشيء الطبيعي الفيزيائي الفيزيولوجي. ذلك الشيء هو النص اللغوي؛ على أن هناك دراسات أخرى دارت حول الأعضاء التي تنجزُه، والحركات المرافقة للكلام الْعَادِي، أو ذي الهيئة الخاصة؛ مثل الأداء المسرحي والرقصي والموسيقي والإنشادي. انطلقت هذه الدراسات من مسلمتين متقايستين؛ إحداهما تدعي أن الحركة تولد الإيقاع والزمن، وثانيتهما تعتقد أن الزمان والإيقاع يتسبَّبان في الحركة؛ على أن ما يهمنا، الآن، ليس مسألة الأولوية، وإنما ما يعنينا هو تشخيص العلاقة بينهما؛ وقد اقترحت نماذج مستقاة من علم النفس المعرفي، وعلم النفس الخاص بالأصوات اللغوية والموسيقية، لتبيان تلك العلاقة؛ وأهمها نموذج **الساعة الداخلية**، ونموذج **البرامج الحركية**، ونموذج **الحركة المجردة**[33].

اقترح نموذج الساعة الدّاخلية ليأخذ بعين الاعتبار التنسيق بين الحركات والأفعال التي تكون استجابة للنقرات الموضوعة التي تصير مرجعاً مما يضمن اطراد النغمات وتكرارها والتنسيق بينها، كما تقتضي ذلك القواعد الموسيقية؛ إذ من المعروف أن النغمة الأساسية هي التي توجه ما يأتي بعدها من نغمات، وتبقى سارية فيه سريان الروح في الجسد، كما يقتضي ذلك مَعْنَى الرنين في الفيزياء، سواء أكان الأمر ظاهراً بَيِّناً حينما يكون اللحن تقليدياً، والتراكيب اللغوية عادية (روابط، ومفردات متكررة، وتراكيب سليمة، ومعان مرتبة)، أم كان خفيّاً، مثل

(33) Caroline Palmer, «Music Performance», in *Annu.* Rev. Psychology., 1987. 48. 115-38. Esp. pp. 128-134.

شأن بعض الأنواع من الموسيقى **التَّسَلْسُلِيَّة**، ومثل بعض النصوص الشعرية المعاصرة؛ وعلى هذا التأويل، فإن نموذج الساعة الداخلية تجديد مصطلحي لما يعنيه مفهوم الخلية ومفهوم النواة.

يعني نموذج البرامج الحركية أن عملية التحرك هي بمثابة البرامج المعلوماتية التي تتبعُ خطوات متتالية لإنجاز عمل مّا، كأنه وفْقٌ من الأوفاق، وفعل شَعَرِيٍّ رَتيبٌ؛ والوفق والعمل الرتيب والشعيرة بنيات مخزنة في الذهن مترابطة ينبئ أولها بآخرها، وآخرها يدل على أولها، مما يجعلها خاضعة لعملية الاسترجاع لِمَلْءِ الثغرات والفجوات، ولطرد الدَّخيل من العناصر والبنيات، ولعملية الاستشراف التي تتحقق أو لاَ تتحقَّق، تبعاً لدور السياق الذي قد يضيف بعض التغييرات؛ هذا النموذج تجديد لغوي لمفاهيم، مثل البرنامج السردي، والمدونة، والإطار، والخطاطة. . . أيضاً.

وأمّا نماذج الحركة المجردة، فهي تعني أن هناك قوانين كلية للحركة تسمح بظهور أداءٍ مشترك حسب تلك القوانين التي تَفْرِضُها قيود الحركة البيولوجية، لكن طبيعة النشاط تجعلها تختلف؛ فإذا كان هناك تشابه بين الأداء في لعبة كرة القدم، وبين الأداء الموسيقي، من حيث البطءُ والسرعة، والتراخي والتوتر، فإن طبيعة كل نشاطٍ، وهدفه، وقواعدَه التنظيمية الإجبارية والاختيارية تجعل الاختلاف حاصلاً بين الميدانين.

على هذا الأساس، فإن كل حركة إنسانية مرتبطة بالبيولوجيا؛ والحركة أنواع: غريزية فطرية تكون رَدّ فعل لمنبه معين، وحركة مكتسبة مدربة للأداء، وحركة طبيعية مرتبطة بنشاط معين؛ والحركة طاقة، مثل الطاقات الأخرى كاللغة والموسيقى، ناتجة عن مصدر بيولوجي طبيعي هو النسق الحركي ـ الحسي، أو هي حصيلة تفاعل بين الأنساق؛ وإذ هي طاقةٌ، فإنها يجب أن تحتوي على مكونات ضرورية وأخرى تكميلية: مفردات، وتركيب، ودلالة، ورمز، وزمان ـ فضاء. حينما يقال: **سقط أحمد** لا يكتفي بتأويل هذه الجملة على أنها استعارة من سقوط الصَّخْرِ الذي حطه السَّيْلُ من عَلُ، لكن يجب أن تُقرأ على أنها تعبير عن الأحاسيس والأشجان والأحزان؛ وعليه، فإن الحركة طَاقَةٌ حقيقية مثل باقي الطاقات البشرية تؤدي أدوارها بكيفية طبيعية.

تسير في هذا الاتجاه الاستقلالي/ الترابطي نظريات أخرى جعلت الحركة

«وحدة ذرية من التحرك ناشئة عن دفعة هيجان موجة واحدة»[34]. ومع أن النظريات عبرت في مصطلحات فيزيائية: الحركة، والذرة، والدفعة، وهيجان الموج، فإن وراء هذا التعبير مفاهيم المنبّه، والعُضْبُونات، والأعصاب، والمشبّكات... باعتبار التيار الفيزيائي، والتفاعل الكيماوي، يحققان العملية التوصيلية بين تلك المكوِّنات لتحصل الاستجابة الظاهرة في الحركة؛ على أن بعض مقترحات هذه النظريَّات حصرت وظيفة الحركة في التعبير، أو التواصل، في حين أنه ليس إلا وظيفة من بين وظائف أخرى إذا ما قسنا الحركة على اللغة، إلا أننا نلتمس العُذْرَ لَهُم لأنهم كانوا يتحدثون عن الحركة في الشرائط المصورة التي لا تستعمل اللغة الطبيعية، إنما تعتمد على لغة الإشارات والأوضاع، مثل طوم وجيري. فقد اختير من هذا الشريط لقطتان؛ إحداهما حين هوى طوم من طائرة، لكنه توقف في الوسط أثناء هُوِّيه، وثانيتهما حين نَطَّ نحو قصب سكر ليتذوق منه أثناء سقوطه، ثم أعاد الكرة مرة أخرى، مُتراوِحاً بين الصعود والهبوط؛ إنهما لقطتان كافيتان لإبراز دلالة الحركة الصاعدة، ودلالة الحركة النازلة، ومعنى ثقل الحركة، وفحوى خِفَّة الحركة[35].

يتبين من خلال ما تقدم أن الحركة طاقة لها وظائف متعددة يمكن تجميعها في مفهوم عام هو التواصل: التواصل بين الإنسان والمحيط (منبه/ استجابة) وبين الإنسان والإنسان (الإشارة بأعضاء الجسد)، وبين أعضاء الإنسان (الكهرباء والتفاعل)، وبين الطاقات والطاقات (باحة الموسيقى وباحة الحركة)، وبين الحالات والحالات (الركيزة العصبية المشتركة). ونظراً لهذه الأهمية التي للحركة، فإن بعض الباحثين بدأوا يبحثون عن قوانين وقواعد الحركة البشرية، مثلما أنَّ هناك قوانين وقواعد للغة وللموسيقى.

تنطلق هذه الأبحاث من أن أعضاء الجسد، مثل حركات اليد، والفم، والأذن، والعين، تؤثر في إنتاج كيفية الخطاب، كما أن النسق الكلامي يوجه حركاتها في تواصل خطابي، تبعاً لمتطلبات الْمُحَاور، وأوضاعه المعرفية،

(34) Juan Roque Chattah, *Semiotics,* Pragmatics, and Metaphors, in *Film Music Analysis*, the Florida State University 2006, p. 107.

(35) *Ibid.*, p. 30.

وسنزيد هذا توضيحاً في الجزء الثاني؛ فصل (النظرية الموحَّدة) فقرة: (د ـ المحاكاة).

والمعتقدية؛ ومعنى هذا أن الجسد، بما فيه من أنساق إدراكية، وأنساق للتخزين، وللتَّدبير بالانتقاء والتوظيف، وبتفاعل كل أعضائه مع المحيط، صار منه المبتدأ وإليه المنتهى، حتى صار ما يشبه الإبدال. ونتيجة لهذا، صار علم الدلالة الجسدي من المواضيع المفضلة للبحث المعاصر؛ أي أن حواس البصر، والشم، والذوق، واللمس، والسمع، والحركة، والذاكرة الحركية بأنواعها المختلفة، تُسْهِمُ جميعاً في إيجادِ المعنى والدلالة.

في إطار هذا الإبدال الجديد درست حركات الجسم البشري، مع الرجوع إلى الطفولة الإنسانية، حتى يمكن استخلاص المشترك من الحركات، والتعرف على ما هو مختلف؛ وقد وضعت بعض الدراسات عناوين دَالَّة للرّبْط بين الحركات والموسيقات. تقرر تلك الدراسات أن الخطيب، منذ أقدم الأزمان، كانت تصاحب كلماتِهِ حركُاتُه، وحركَاتِه ألفاظُه، كما هو معروف في كل الثقافات الشفوية؛ لكن انتشار الكتابة جعلت القارئ يُواجِه نصاً مكتوباً على مستند مّا، مِمَّا أدى إلى نِسْيَان لغة الإشارات. بيد أن إعادة النظر في تأريخ نشأة اللغة، وتقدم الأبحاث في اللغات الحركية، وسيادة الثقافة البصرية، أرجعت الاحتفال بها؛ هكذا، بدأت دراسات تحاول أن توجد نحواً، أو شعرية لها، منطلقة من أن الإشارات لغة لها معنى، مثلما للغة الطبيعية معنى، مما يوجب ضبط مكوناتها الصغرى، والصغيرة، وكيفية توليفاتها، حتى يمكن وضع «علم دلالة طبيعي فوق لغوي»[36].

إن ما يجب التنبيه إليه هو المقايسة الآتية: إذا كانت هناك كليات لغوية إنسانية، وخصوصيات، فإن هناك كليات حركية إشارية، وخصوصيات أيضاً؛ هناك أنواع، من الحركات، كونية، أو يمكن أن تؤول كونيّاً، لكن هناك حركات إقليمية أو قطرية أو محلية، مثل الحركات الأسيويّة، والأوربية، والعربيّة؛ إن

(36) - Isabelle Guaïtella, «Mélodie du geste, Musique Vocale», Semiotica, 103-3/4, 1995, pp. 253-276.

- Anna Wierzbicka, «Kiss, Handshikes, Bows: the Semiotics of Noverbal Communication», Semiotica, 103-3/4, (1995), pp. 207-252.

- Marcel Danesi, «Thinking is Seeing: Visual Metaphors and the Natural of Abstract Thought», Semiotica 80-3/4 (1995), pp. 221-237.

- Marcel Danesi, «The Question of Language Origins in Contemporary Focus», Semiotica, 103-3/4, 1995, pp. 309-336.

تقدم الدراسات المنجزة على اللغة الطبيعية في جميع مستوياتها، يمكن أن تستفيد منه الدراسات الحركية؛ وعلى الرغم من صعوبة المهمة، فإن التواصل الإنساني في حاجة ماسة إلى وصف مندمج للعملية التَّوَاصُلِيّة بكل مكوناتها اللغوية والحركية.

لقد اجتهد بعض الباحثين في اللغة الحركية أن يوجدوا ما يشبه المكونات النحوية الأساسية التي تُكَوِّنُ «عُمْدَة» التركيب، وما يُكَوِّنُ «النظم»[37] بما يعنيه من توليف، وإيقاع، وتنغيم، ونَبْر؛ دعا أولئك الباحثون **العمد بالوسائط** أو «المقياسِيَّات»[38]؛ وهي حركة الرأس، وحركة العينين، وحركة الحاجبين، وحركة اليدين؛ إذا كانت العمد اللغوية تكون مرفوعة، أو منصوبة، أو مجرورة، أو مجزومة، فإن العمد الحركية تكون مرتفعة، أو منخفضة، أو منغلقة (ساكنة)، أو متفتحة، وقد تميل نحو اليمين، أو نحو اليسار بالنسبة لحركة الرأس، والنظر، واليدين؛ وقد تنغلق الأجفان، أو تَنْفَتِحُ، وقد تَنْبَسِطُ اليدان نحو الخارج، أو تنقَبِضَانِ نحو الداخل؛ إلا أنهم لم يُنَبِّهُوا إلى النظميّات التي هي ضرورة وليست فضلات؛ لذلك يمكن أن نُطْلِق على كل مكونات الحركة اسم **النظم** تقليداً لشيخنا الجرجاني.

هل يمكن وضع شعرية لنظم الحركات في استقلال عَنِ النظم اللغوي؟ ممكن إذا كان الأمر مُتَعَلِّقاً بلغة الإشارات الخاصة بالصُّمّ الْبُكم الذين لا يسمعون ولا يتكلمون، ولكنه هنا متعلق باللغة الإشارية اللفظية معاً، إذ هما متلازمتان بِغَضّ النظر عن إشكال الأسبقية، وإن كان يفترض «أن استعمال الجسد والأيدي، بصفة خاصة، للإحالة على الأشياء والكائنات الموجودة في المحيط، هو أشكال بدائية للتواصل واللغة»[39]؛ وإذا صح هذا الافتراض، فإن ضبط قواعد النظم للحركات والسكنات لَمِمَّا يُساعِدُ الباحثين اللسانيّين والشعريِّين للتَّغَلُّب على صعوبات دراسة ظواهر التَّنْغِيم والإيقاع والنَّبْرِ في اللغة الطبيعية،

---

(37) النظم: Prosodie.

(38) الوسائط ـ المقياسيات: Parameters.

(39) Marcel Danesi, *op. cit.*, pp. 309-336.

هناك إيضاحات إضافية في الجزء الثاني من هذا المؤلف: انظر فصل (النظرية الموحدة)، وفصل (النسق الموحد).

وإن كانت هذه محكومة بعوامل فوق لغوية (حالات فيزيولوجية، وحالات نفسانية، وحالات ثقافية).

رغبة منا في تنمية هذه الوجهة من البحث، فإننا نقترح «ألفبائية» لدراسة الحركة بالمقايسة بين الحركة واللغة؛ وعناصر هذه الألفبائية هي التجزيء المقطعي:

ـ حركة قُصَّار	ـ مقطع أقصر (قَ)
ـ حركة أقصر	ـ مقطع قصير (قَدْ)
ـ حركة قصيرة	ـ مقطع متوسط (قَطّ)
ـ حركة طويلة	ـ مقطع طويل (لاَ)
ـ حركة أطول	ـ مقطع أطول (قَالْ)
ـ حركة طوال	ـ مقطع طُوال (ضَالّ)

وَإِذْ إن الكلمة تحتوي على مقطع أو مقاطع من بين ما ذكرناه من أنواع، فإن الحركة يجب أن تضم «مَحَارِكَ» ثم يتم التأليف بينها على شاكلة التأليف المقطعي في اللغة المحكوم بضوابط منطقية/ رياضية، مثل القلب والإبدال والعكس والتحليل والتركيب، وبضوابط فيزيولوجية لغوية تتحكم في التأليف بين ما يتناسب، وترفض ما يتنافر؛ ولربما كانت هذه الضوابط شاملة للحركة أيضاً.

وإذا تجاوزنا «المحارك» والحركات إل التركيب، فإن مطلباً آخر يجب إنجازه؛ وهو تجزيء التركيب إلى حقول متساوية زمنياً على شاكلة الحقول الموسيقية، أو على الأصَحّ، متعادلة «المحارك»، على وتيرة الأوزان العروضية، حتى يتحقق نوع من التناسب الرياضي؛ إن الأبحاث الموسيقية المعاصرة، والنظرية المقطعية اللسانية تجعل تعابير، مثل ألحان الحركات، وإيقاع الحركات، وثقل الحركات، وخفة الحركات، حقائق، وليست مجازاً أو استعارة.

تحدَّثْنا في الفقرات أعلاه عن الحركة، من حيث هي جنس عام تدخل تحته أنواع وأصناف محكومة بسياق زماني ومكاني وثقافي ونوعي وشخصي؛ هناك قراءة النص العلمي، أو الخطاب السياسي، أو إلقاء درس ومحاضرة؛ وهناك من

يكون قليل الحركة أثناء القراءة، أو الْخُطبة، أو الإلقاء، وهناك من يكون كثير الحركة؛ وهناك الارتجال الذي يكون مُصَاحَباً بحركات، في غالب الأحوال، قد تكون تلقائية أو مدروسة؛ كما أن النوع يحدد كيفية الحركة: فهناك حركات الرقص، وحركات كرة السلة، وكرة اليد، وكرة القدم، وحركة الجيش، وحركات المهرجين. . وحركات الشعراء المنشدين.

الحركة أجناس وأنواع وأصناف، لكننا حاولنا التَّقْنِين للحركة من حيث هي طاقة، أو كفاية حركية لها باحة في الدماغ تتجزأ إلى فواعل يقوم كل واحد منها بوظيفة معينة؛ وإذ الحركة فطرية، فإن لها **نَحْواً ذهْنِيّاً**؛ لذلك، فلا غرابة أن تُسْتَحْسَنَ بعض الحركات، وتُسْتَهْجن بعض الحركات، من الناس، وإن كانوا ذوي ثقافات مختلفة، وعاشوا في فضاءاتٍ متباينة. فهم يَسْتَحْسِنُونَ حركات الجيوش المنتظمة والمنظّمة، وحركات اللاعبين المهرة، وحركات الشعراء المجوِّدِين المفوَّهين. . ؛ لكنهم لاَ يقبلون أن يحاكيَ المهرج حركات الْمُجِدِّين.

إنّ ما يهمنا في هذا البحث هو حركة الشاعر بتركيبها ودلالتها ورمزها؛ وتحليل الحركة يقتضي أن نفرّق بين وضعين؛ وضع المعاينة، ووضع المشاهدة.

المعاينة هي أن يحضر المحلل بنفسه ليرى الشاعر، وهو ينشد شعره فيرصد أنواع حركاته وسكناته، وحالاته الجسدية والنفسية، وكيفية لِباسه، ونوع الآلات التي يُوَصِّلُ بها صوته، والفضاء الذي يَجْرِي فيه الاحتفال، من حيث إنه سينما، أو مسرح، أو دار ثقافة، أو ميدان عام. . . والزمان الذي تتم فيه الفاعلية، ومُدَّته، واتصاله، أو انقطاعه، ونوع الأشعار التي تلقى شكلاً ومضموناً (مقطوعات أو قصائد، أَشْعَارٌ وطنية، أو ترفيهية. .)، ومكونات الجمهور ومستواه المادي والثقافي.

حينما يعتمد المحلل على الشرائط وحدها، فإنه يكون مشاهداً، وليس معايناً، وحينئذ، فإن عليه أن يكون شديد اليقظة والحذَر، وأن تكون له بعض المعارف الأولية، على الأقل، في تقنيّات التصوير والإخراج؛ مثل عمليات التوليف، وكيفية تحرك آلة التصوير، وكيفية التعامل مع الشيء المستهدف تصويره، وتجوال آلة التصوير، وحركاتها، إلى غير ذلك مِمّا هو مفصل في الكتب المختصة وفي المجلات الراقية.

إن كل ما نريد أن ننبه إليه هو ضرورة الاهتمام بحركة الشاعر المنشد، ورصد تلك الحركات وتصنِيفها وتحليلها في ضوء ما تقدمه السيميّائيات التي تهتم بالصورة؛ إلا أن أكبر صعوبة تعترض المحلل للشرائط الشعرية هي مدى توفق المخرج في التعبير عن مقاصد الشاعر ومكنوناته؛ وكلما كان هناك تداوُلٌ بين الشاعر والمخرج وتوافق بينهما سهل الأمر وكان للتأويل درجة مًا من المقبولية؛ ذلك أن لكل حركة دلالة؛ وإذ الأمر هكذا، فإنه يجب منح بعض الدلالات لبعض الحركات.

و ـ دلالة الحركة

على الرغم من أن الدراسات حول نظم الحركة ليست تليدة ولا كثيرة، فإننا، مع ذلك، سنقترح مفاهيم نستطيع، بواسطتها، أن نتتبع صَيْرُورة النغمات الحركية، وانتظامها؛ وهي الاستراتيجية التصاعدية/ الاستراتيجية التنازلية؛ واستراتيجية اليمين/ اليسار؛ واستراتيجية الأمام/ الخلف؛ واستراتيجية الانفتاح/ الانغلاق.

التصاعد/ التنازل

شاع في الدراسات الإيقاعية اللغوية ثنائية النبر القوي/ النبر الضَّعيف مع اعتبار تبادل مواقعهما: قوي/ ضعيف؛ ضعيف قوي؛ أو مقطع قصير/ طويل؛ طويل/ قصير. وما نقترحه هو جعل هذه الثنائية مجرد طرفين بينهما درجات، ثم نَقْلها إلى إيقاع الحركة؛ وهكذا نفترض أننا إذا ابتدأنا بالحركة الصاعدة، فإن النبر يكون أضعف ثم ضعيفاً ثم يَقِلُّ ضعفه، ثم تكثر قوته، ثم تَتَقَوَّى ثم تَصيرُ أقْوَى، وأما حينما نتنازل بها فينعكس الوضع؛ إذ إن دلالة اول تقابل دلالة الصعود في الثقافات الإنسانية: الضعة والانحطاط والانخفاض والسفح. . . والفتور والحزن تقابل الرفعة والسمو والعلو والقمة. . . والنشاط والسرور.

اليمين/ اليسار

ما فعلناه من تَدْرِيج سابق يسري على ثنائية اليمين/ اليسار، من حيث إن هناك أقصى اليمين ثم اليمين، ثم اليمين المشوب باليسار، ثم اليسار المشوب باليمين، ثم اليسار، ثم أقصى اليسار. وتبعاً لدلالة اليمين، واليسار، في

الثقافات الإنسانية وفي الثقافات العربية الإسلامية، فإن اليمين يدل على النعيم، والسكينَة، والتعقل، والهدوء..؛ والشِّمال على العذاب، والاضطراب، والثورة، والنَّزَق..؛ فهل يمكن افتراض أن الخطيب، أو الشاعر حين يُمِيلُ رأسه، أو يده، إلى اليمين، أو إلى الشمال، وهو يخطب أو ينشد، يعيش تلك الحالات، ويريد أن يوحي بها أو يدل عليها؟؛ على أن أسئلة تطرح نفسها: هل أقصى اليمين مرغوب فيه؟ هل أقصى اليسار مرغوب عنه بإطلاق؟ هل المفضل هو الوسط دائماً؟ ما ينبغي الإجابة به هو تجنب الجوهرانية والإطلاقية، ومراعاة الأحوال المحيطة بالأقوال؛ إذا كانت الحركة جوهر الحياة، فإنَّ الصيرورة نواة التاريخ.

الأمام/ الخلف

إن الجسم الإنساني هو النقطة المرجعية؛ فـ «فوق» و«تحت»، و«يمين» و«يسار»، بجسم معين في فضاء ـ زمان خاص؛ وكذلك الشأن في «أمام»، و«خلف»؛ فهناك «أمام» بَعيد وقريب وأقرب، و«خلف» أقرب وقريب وبعيد؛ وإذا ما مُنِحَتْ لَهُمَا دلالة إيجابية فإنه يمكن أن تسند إلى الإيقاع الحركي الأمامي معانِيَ التقدم والتفاؤل.. وإلى الخلف دلالة التقهقر والتشاؤم.

الانفتاح/ الانغلاق

في ضوء هذا المنهج، وهذا الإسناد، يمكن أن يوحي انفتاحُ الْعَيْنَيْنِ وبسط اليدين، أو إغلاقهما وقبْضهما، بإيقاع نفسي جسدي، مثل السعة، والانبساط، والاتصال، والسَّيْر على هُدىً، والوصول السليم الغانم... أو الانغلاق، والانقباض، والانفصال والتِّيه..

انفلاق/ النواة

اقترحنا المفاهيم الأربعة التي هي التصاعد واليمين والأمام والانفتاح، وقابلناها بمفاهيم التنازل واليسار والخلف والانغلاق؛ قد يوحي هذا الاقتراح لِمَنْ أراد أن يُقايسها على نغمات الموسيقى الثمان، وعلى أسماء درجات السلم، تحقيقاً لمفهوم «ألحان الحركات».

خاتمة

إذا صح ما قدمنا من أن الحركة لها أجناس وأنواع وأصناف يجمع بينها شبه عائلي لا الخصائص والأعراض المميزة لكل حركة؛ ومع ذلك، فإن الباحثين في الحركة يجب أن يضبطوا بِنيات عامة ذات مكونات وعناصر قارة (بنية المدرسة، وبنية لعبة كرة القدم. . .)؛ وعندما يتحقق هذا الأمر، فإنه يصير من الممكن التنبؤ بما سيتلو الحركة الأولى كما حاول أن يقترح نموذج البرامج الحركية، ومن الجائز الكلام عن التعليل والحتمية والقانون حينئذ.

إذا صارت هذه الخواص في بنية حركية، فإنه يمكن مَلْءُ فراغ البنية وإبعاد الدخيل عليها بعمليتي الاستشراف والاسترجاع، كما هو الشأن في كثير من البنيات الماديّة والمعنوية: (لعبة من اللعب، والتهييء لمحاضرة، والاستماع إلى سُنَاتة. . .)؛ وكذلك يمكن تَخْمين كيفية إنشاد الشعر القديم في المربد، أو في سوق عكاظ. . أو في حمى سيف الدولة الحمداني.

لهذا، فإن هذا الفصل المقترح ليس عملاً عبثياً، وصِبْيَانِيّاً، لكنه عمل مقصدي يلقي الضوء على طاقة من الطاقات البشرية أهملتها الدراسات الشعرية الحديثة. تلك هي طاقة الحركة، ويربط الصلات بين علوم مختلفة بالكشف عن القوانين العميقة: (الفيزياء والكيمياء والبيولوجيا واللغة والموسيقى)؛ لكنه لا يغفل التنبيه إلى ما يقع من انزياح عن النماذج المثلى نتيجة اختلاف، الأزمنة والأمكنة والطبائع الشخصية.

الفصل الثالث

المبادئ التوليفية

تمهيد

تعرضنا في الفصل الأول إلى المبادئ المعرفية، وفي الثاني إلى المبادئ الحركية، ونتناول، الآن، في هذا الفصل الثالث، ما ندعوه بالمبادئ التوليفية؛ ونعني بها أوليات رياضية منطقية تركب بكيفيات متنوعة بحسب قواعد متعارف عليها، لتنظيم المعرفة واستنباط المجهول من المعلوم؛ وفي هذا الإطار المحدود، فإننا لن نَلِج معمعان النقاش الذي يدور بين المختصين في الرياضيات، وفي فلسفة العلوم وتاريخها، وفي علم النفس.. حول مفاهيم الاكتشاف، والخلق، والفطرية، والاكتساب.

موضوع الرياضيات الأشكال والأعداد؛ تَتَحَقَّق الأشكال على فضاء متصل يُجزأ بحسب تصورات ومقتضيات، فيكوّن المثلث والمربع والدائرة..، وتُنْجَزُ الأعداد ككيانات منفصلة، فيكون الواحد والاثنان والثلاثة..؛ يعني الفضاء المتصل أن الكون وما فيه عبارة عن سلسلة متصلة الحلقات، على الرغم من أنه قُسِّمَ إلى أشياء، وإلى كائنات ذَرِّيّة مستقلة ذات وظائف معينة؛ إلا أن انتماءها إلى **متصل واحد** يجعلها تجتمع في صفات وتختلف في صفات؛ وبهذا، فإن المتَّصَلَ (الهندسة) والمنفصل (الأعداد) يكمل أحدُهُما قَسِيمه؛ فلا دلالة لفَضاء فارغ، ولا مَعْنَى لمنفصلات بدون توليف على فَضَاءٍ.

يَظْهَرُ أن الفكر البشري محكوم بمبدأ التشابه والاختلاف، من حيث إن كل شيء يشبه كل شيء بجهة من الجهات ويختلف معه بجهة من الجهات؛ وتدخل تحت هذا المبدأ كل التَّقسيمات: الثنائية، والثلاثية، والرّباعية...؛ يجمع بين:

(آدم/ حواء) الجنس البشري، ويُخالِفُ بينهما الذكورة/ الأنوثة، إلا أن بين الذكورة/ الأنوثة ما ليس بِهِمَا (الْخُنثَى)، ويقتضي هذا الوضع أن يكون بين أيّ طرفين مقترحين وسط (أو أوساط عديدة)؛ هذا الوسط هو ما يكون بذرة الطرفين اللذين يكون بينهما وبينه مسافة في غاية القرب، أو في غاية البعد. ويتقابل الطرفان وما بينهما تقابلاً متدرجاً متناسباً، مما يسمح لهما أن يتبادلا، وأن ينقلبا، وأن ينعكسا.

سنُوضح هذه الإشارات في فقرات باعتبار الأوليات الرياضية المنطقية إنسانية، ثم نُبْرِزُها في فضاء الفكر العربي الإسلامي، مرجئين تجلياتها في الثقافة المعاصرة إلى الجزء الثاني.

I ـ الأوليات الرياضيات المنطقية

إضاءة:

امتزج، في الفكر القديم، ما هو ورائي وغَيْبِيّ بما هو واقعي وعَيْنِي، والمظنون أن يكون الماورائي والغيبي امتداداً للواقعي والعَيْني. وقد يَخْفَى علينا ـ نحن المعاصرين ـ ذلك الامتزاج إلاّ على من كان مهتمّاً بالتّنقيب عن أصول الأشياء والكائنات؛ ومما تداخل فيه الواقع بالرمز، والأسطورة بالحقيقة، الرياضيات، أعداداً وهندسة. ومع ذلك فقد وضعها مصنفو العلوم العربية الإسلامية من بين العلوم العقلية «الخالصة».

1 ـ الرياضيات

إذا ما راجع الباحث الكتب التي تتحدث عن نشأة الرياضيات وتاريخها، فإنّه يجدها تتشعَّبُ إلى مسارين؛ أحدهما يمكن أن يدعى بالاتجاه الوضعي، وثانيهما قد يوسم بالنزعة الرمزية.

أ ـ الاتجاه الوضعي

يَدَّعِي الاتجاه الوضعي أن الرياضيات، أعداداً وأشكالاً، انبثقت من مُعْطَيات محسوسة متعلقة بما يضمن الحياة المادية من ضروريّات وحاجيات، وبما يشبع

النزوع الديني، كما كان الأمر فيما بين النهرين، وفي مصر، وفي الصين، ولدى الإغريق. . . ؛ هكذا نشأ العَدُّ لضبْط أعداد القطيع، ولمعرفة مقدار الزيادة والنقص، ووُجِدَت الهندسة لبناء المعابد، وقياس الأرض. . وامتزج العَدُّ والهندسة لمعرفة الكسوف والخسوف[1]. ولما تطورت الحاجات البشرية وتعقدت تحولت الرياضيات إلى عمليات مركبة، وإلى قياسات ذهنية، أو واقعية، وإلى استنباطات منطقية مجردة. ويجد القارئ مصداقاً، لكل هذا، في الكتب المختصة والمتاحف العالمية الراقية.

ب ـ النَّزْعَة الرمزية

لكن، هناك من يتَبنَّى نزعة رمزية للأعداد ولِلأَشكال. ولعل أشهر المتبنِّين إيَّاهَا المدرسة الفيثاغورية[2]، والأفلاطونيّة[3]، والأفلوطونية[4] المحدثة، وما تَلاَهَا من مدارس تصوفية وقَبَّالِيَّة؛ وإيضاحاً لتلك النزعة، بمختلف مكوناتها، سنعتمد على كتاب **الموسيقى** لأرِسْتِيد كَوَانْتِلْيُوس[5] (ق. الثاني بعد الميلاد). يعزو هذا الكتاب دلالات رمزية لكثير من الأعداد والأشكال، إلا أننا سنكتفي ببعض الأمثلة؛ ومنها:

- أُحَادُ (la Monade) الذي يعتبر مبدأ التناغم الكوني، والعلة الفاعلة في كل شيء[6].

- ثُنَاءُ (la dyade) يتحقق في خلق كل شيء من زوجين اثنين.

---

(1) انظر **المعارف الحديثة**، الجزء الخاص بالعلوم (4) ومنها الرياضيات، منشورات عكاظ، الرباط/ المغرب، 1996، ص. 99 ـ 144.

(2) الفيثاغورية: نسبة إلى فيثاغوراس ق VIe قبل الميلاد؛ انظر:
Denis Huisman, *Dictionnaire des philosophes*, Paris, PUF, 1984, pp. 2373-2389.
هذه المعلومات مستقاة من المعجم المذكور.

(3) الأفلاطونية: نسبة إلى أفلاطون (427 ـ 337 قبل الميلاد).

(4) الأفلوطينية: نسبة إلى أفلوطين (205 ـ 270 بعد الميلاد)، ص. 2288 ـ 2296.

(5) Aristide Quintilien, *La Musique*, Traduction et commentaire de François Dysinx, Librairie Droz, Genève, 1999.

(6) *Ibid.*, p. 19.
ما يأتي من معطيات مستقى من الكتاب المذكور.

- ثُلَاثُ (la Triade) يجمع بين طرفين متعارضين باعتباره وسطاً؛ ومن ثمة فهو يتكون من بداية ووسط ونهاية.
- رُبَاعُ (la Tétrade) يتسم بالصلابة والعدالة.
- خُمَاسُ (la Pentade) يتجلى في الحواس الخمس. . .
- سُدَاسُ (l'Hexade) يعني الكمال، لأنه حصيلة جمع (1+2+3)، ولأنه متكون من عدد فردي 3، ومن عدد زوجي 2؛ وقد ضرب أحدهما في غيره؛ وهذا الضرب يعني التزاوج، لأن العدد الزوجي مؤنث والعدد الفردي مذكر.
- سُبَاعُ (l'Heptade) ويوسم بأنه عدد نَقِي.
- ثُمَانُ (l'Octade)، وهو عدد زوجي مكعب.

هكذا، تُعْزَى خواص وسمات إلى تساع وعشار وإلى ما بعدهما، بل إن القارئ في أدبيّات هذا الاتجاه وأساطيره يجده اتخذ الأعداد أصلاً يشبه به، ويقاس عليه غيره[7]؛ وهكذا، فإن الحكمة شبيهة بعدد الواحد في بساطته، والشجاعة بعدد الاثنين الذي ينجذب أحد مكوناته إلى غيره، والاعتدال بعدد الثلاثة، من حيث إنه وسط بين الإفراط والتفريط، ومن حيث إنه خليط متناسب، والعدل بعدد الأربعة، من حيث إنه مساواةٌ، ومن حيث تساوي عَدَدَيْن ضرب أحدهما في مثله (2×2). . . كما يجد القارئ **مطابقات** أخرى بين الأعداد وغيرها من مظاهر الطبيعة، ومن أعضاء الكائن البشري، وسجاياه.

يَعْثُرُ القارئ المُتَتَبِّع على تداخل الواقعي بالرمزي في ميدان الرياضيات، أعداداً وهندسة. ذلك أن نظرية العناصر الأربعة، بما تقتضيه من مناسبات ومنافرات، متأسسة على الأعداد والهندسة؛ وآية ذلك أن فيثاغوراس كان يجمع بين البرهنة الرياضية الخالصة، وبين إسناده دلالات رمزية للأعداد والأشكال. وهذا الوضع استمر إلى عصر النهضة حِينَ اعترف ليوناردو دافنشي بما يأتي: «لا يوجد التناسب في الأقيسة والأعداد فحسب، بل يوجد كذلك في الأصوات

(7) *Ibid.*, p. 235.

والأوزان والأزمان. . . وفي كل شيء من أشكال الطاقة»[8]؛ هكذا استمرت نظرية النسبية والتناسب نواة لكل النظريات العلمية والمعارف الْمُعْتَبَرَة والممارسات المحترمة[9]، مثل الموسيقى والطب، والهندسة. . ، إلى القرن السابع عشر، بل إلى ما بعده.

2 ـ المنطق

في ضوء نظرية العناصر الأربعة، التي هي مؤسسة على نظرية النسبة والتناسب الرياضية المنطقية، يتبيّن أن المنطق والرياضيات متداخلان يمكن أن تُسكب بِنْيَة أحدهما في غيره. لكن أي منطق؟ معلومٌ أن هناك منطقاً رِوَاقِيّاً ومنطقياً أرسطياً؛ ومنطق أرسطو عام وخاص؛ العام ما تشتمل عليه كل محتويات الآلة (Organon)، والخاص هو ما ينصرف إليه الذهن عند الحديث عن المنطق، وهو يحتوي على المقولات، وأنواع الدلالة، والقضايا، وأصنافها، ومعاييرها، والقياس، وأشكاله، ومنطق الجهات، وطرق بناء المعرفة، وتحصيلها بـ «**الأوضوعات**»، وبـ «**التحديدات**»، و«**الافتراضات**»، **والاستقراء**، **والاستنباط**[10].

ما يهمنا، في بحثنا، نظريّتان من منطق أرسطو؛ هما نظرية التقابل، ونظرية منطق الجهات.

أ ـ نظرية التقابلات

تتألف بنية التقابلات عند أرسطو من حدين متناقضين: موجود/ لا موجود؛ أو من ثلاثة حدود؛ اثنان متضادان بينهما واسطة: أبيض/ رمادي/ أسود؛ أو من أربعة حدود تحكمها علائق التناقض، والتضاد، وشبه التضاد، والعموم والخصوص إثباتاً، أو نفياً. وقد انتشرت هذه البنية ذات الحدود الأربعة فَجُسِّمَتْ

---

(8) هذا القول منقول عن كتاب **المعارف الحديثة** المذكور سابقاً، ص. 124.

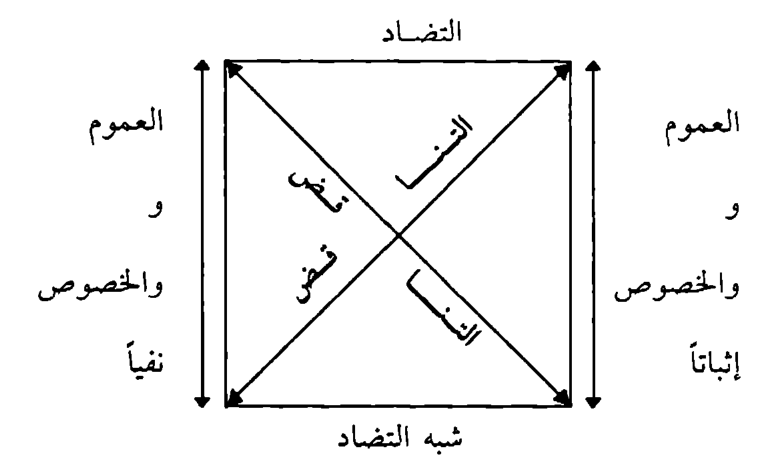
(9) الكتاب المذكور سابقاً، ص. 99؛ انظر أيضاً:

Umberto Eco, *Art and Beauty in The Middle Ages*, Yale University Press, 1986.

(10) G.E.R. Lloyd, Aristotle: *The Growth and Structure of His Thought*, Cambridge University Press, 1968, pp. 11-132.

في مربع منطقي، بعد أرسطو، دعي بمربع أبولُيُوس (125 بعد الميلاد) ومارسيانوس كَابِيلا (القرن الخامس بعد الميلاد)، وبيوثيُسْ (470 ـ 524 بعد الميلاد)(11).

والمربع المنطقي كما يأتي:

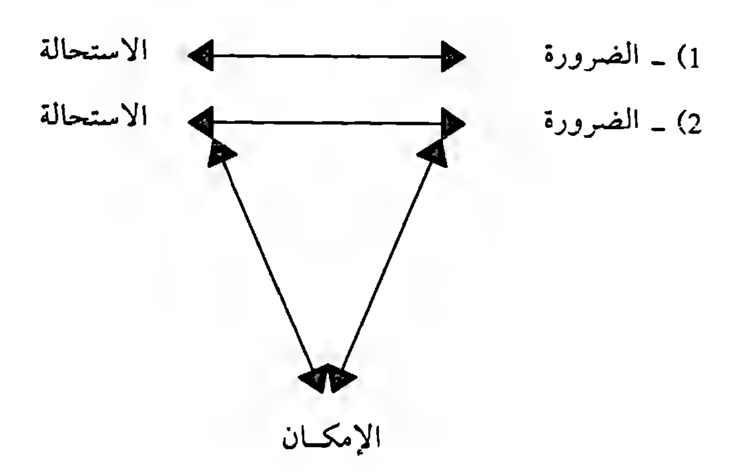


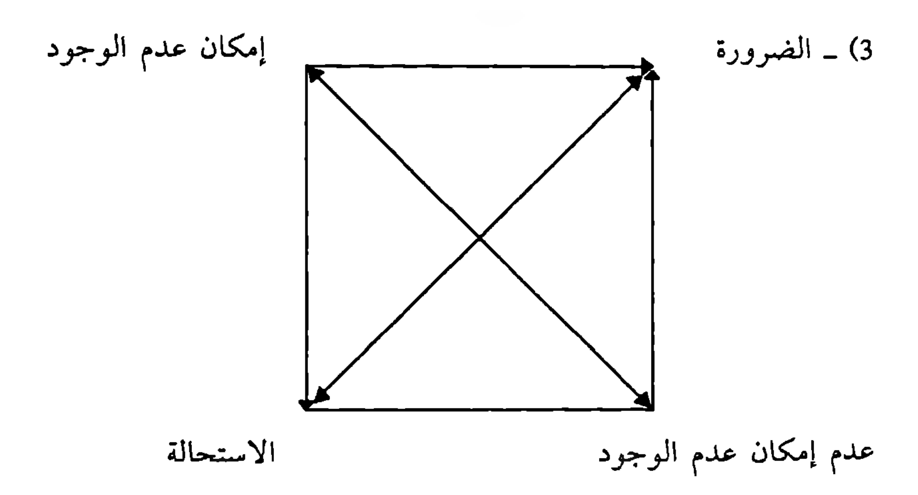
ب ـ نظرية منطق الجهات

ونظراً لأولية هذه النظرية، بنية وعناصر وعلائق، فإنها صارت أداة للضبط والحصر والتوليد؛ وخير دليل على هذا منطق الجهات؛ أي المنطق الذي تكون فيه بعض الأدوات اللغوية والمفردات والتعابير مُغَيِّرَة لدلالة المحمول. وتبيانه أن «مجتهد» محمول في قضية: «الطالب مجتهد»؛ وهذه قضية تقريرية، لكنها يمكن أن توجه كأن يقال: «من الضروري أن يكون الطالب مجتهداً»، أو «من الممكن أن يكون الطالب مجتهداً»، أو «مستحيل أن يكون الطالب مجتهداً»؛ وهذه التوجيهات المتنوعة تُبْعِد التقابل الحاد: الضرورة/ الاستحالة، وتتبنَّى حدوداً ثلاثة أو أربعة؛ أي الضرورة/ الإمكان/ الاستحالة؛ أو الضرورة/ الإمكان/ عدم الإمكان/ الاستحالة(12). وتجسيده فيما يلي:

(11) George Kalinowski, *La logique déductive*, Spc. Ch. 4, 1996, pp. 81-98.

(12) *Idem.*





نظرية التقابلات المستمدة من الأوليات الرياضية والمنطقية ابتدأت بالتقابل الثنائي الحاد: الضرورة/ الاستحالة؛ الصدق/ الكذب؛ ثم انتقلت إلى التقابل الثلاثي: الضرورة/ الاستحالة[13]/ الإمكان؛ الصدق/ الكذب/ المخْلوط بالصدق والكذب؛ ثم سارَتْ إلى التقابل الرباعي: الضرورة/ الاحتمال/ الإمكان/ الاستحالة؛ ثم الصدق/ الظن/ الشك/ الاحتمال. بل تجرأ بعض المناطقة فاقترح ست جهات بالدمج[14] بين الجهات المنطقية والجهات المعرفية،

(13) *Ibid.*, p. 85.

(14) *Ibid.*, pp. 138-141.

لكنه رجع في النهاية إلى الجهات المنطقية الأربع واقتصر عليها. وهكذا، بقي عدد أربعة بِخلْفِيَّتِهِ الرياضيةِ المنطقية الرمزية مهيمناً.

وإذ وقف الأمر عند هذا، فيما أسميناه بالمنطق الخاص، فإنه تجاوز ذلك فيما دعوناه بـ «المنطق» العام. ذلك أن هذا المنطق يتجلى في افتراض طرفين متقابلين بينهما حد واحد، أو أكثر من ذلك، ويكون ذلك الحد، أو حد غيره، وسَطاً يفترض أنه أحسن الحدود. وكانت هذه النزعة التّوسُّطيّة عقيدة لأرِسْطُو؛ ومن ثمة دعي بفيلسوف التوسط[15]. يَعْثُرُ القارئ على صنيع أرسطو هذا بكتاباتِهِ في علم النفس، وفي علم الأخلاق، وفي علم السياسة، وفي علم البلاغة، وفي علم الشعر[16]. إذ هذه العلوم ليست علوماً خالصة، مثل الرياضيات ومنطق مبدأ الثالث المرفوع، لكنها علمية بحسب ما تسمح به مادتها وموضوعها؛ وإذ مادتها طبيعيّة، أو إنسانية، فإنها تسمح بالأوضاع الوسطى حيث لا إفراط ولا تفريط؛ ومن ثمة يجب التوسط في الأكل لحفظ الصحة[17]، وتحقيق العدل بين الفضيلة والرّذِيلة؛ وإذْ كان تحديد الوسط يكون متيسراً بين طرفين، فإنَّه يصعب تحديده إذا كانت هناك أوساط عديدة، مثلما يتبين ذلك في حديث أرسطو عن أنواع السياسة، أو الحكم، أو الدستور. لقد ذكر منها سِتّة؛ هي الحكم الملكي الوراثي، وحكم الأرستقراطية، وحكم الأكثرية الدستورية، وحكم الأكثرية الفقيرة، وحكم الأقلية المتَنَفِّذة، وحكم الطاغية.

أين الوسط هنا؟ ألا يكون الطرف الأقصى هو المفضل؟ إن القارئ لأرسطو لا يلبث أن يجده حائراً، إذ يعترف بتعقُّد الأشكال السياسية والأفعال الإراديّة. ونظراً لهذا التعقيد فهو يقدم عدة اقتراحات أخرى متعلقة بأنواع الحكم؛ هي حكم الأقلية (الأولِجَارشية)، وحكم الأكثرية الفقيرة (الديمقراطية)، ومخلوطهما الذي هو حكم الأكثرية الدستورية؛ ويصنف في موضع آخر أنواع الحكم في زمرتين: زمرة جيدة؛ هي الحكم الملكي الوراثي،

---

(15) G.E.R. Lloyd, *op. cit.*, Esp. «The Doctrine of The Mean,» pp. 217-224.

(16) The Cambridge Companion To *Aristotle*, edited by Jonathan Barnes, Cambridge University Press, 1955.

(17) D.S. Hutchinson, «Ethics», in The Cambridge Companion To Aristotle, Edited by Jonathan Barnes, C.U.P, pp. 195-232; ESP (217).

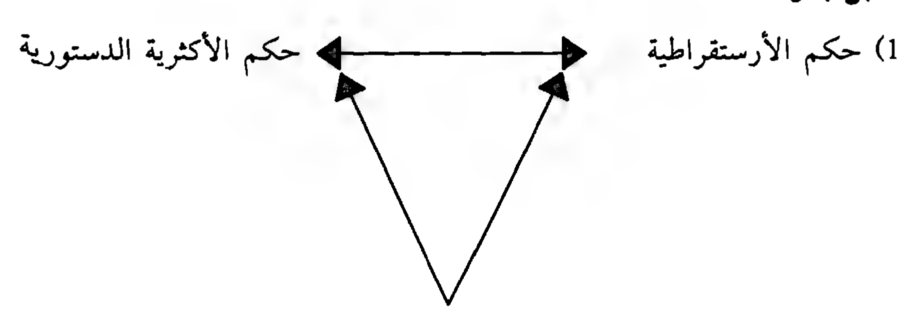
وحكم الأقلية أو الأرستقراطية، وحكم الأغلبية الدستورية؛ وزُمْرَةٌ رديئة؛ هي حكم المستبِدّ الطاغية، وحكم الأقلية المتسلطة، وحكم الغوغاء. بل إن حَنِينَه، إلى منطق إما وإما، جعله يحذف الأوساط، ويبقي على الطرفين فقط؛ أي الإفراط والتفريط بدون وسط بينهما؛ ومعنى هذا أن حصر الحدود أو تكثيرها؛ أي رفض التوسط، أو القبول به، نِسْبِيٌّ مرتبط بالزمان وبالمكان وبموقف الإنسان. فلا شيء، إذن، طبيعي مفروض فرضاً، وإنما هو مُشَيَّدٌ بالإنسان من أجل الإنسان.

فَلْنَزِدْ مَا قدَّمْنَا أعلاه توضيحاً بتجْسِيمِه في رسوم:

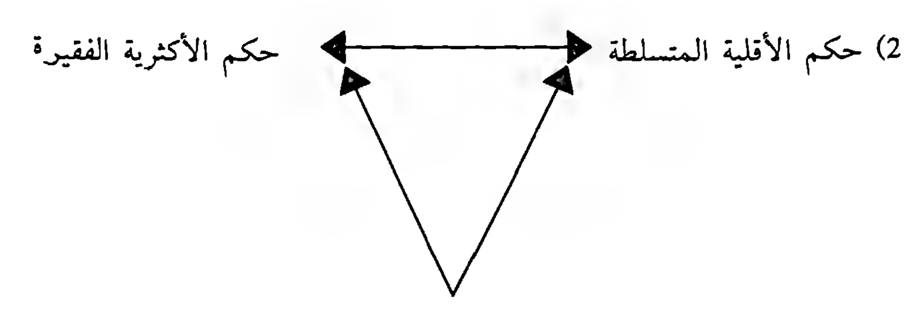
التقابل الحاد:

الحكم الملكي الوراثي ⟷ حكم المستبد الطاغية.

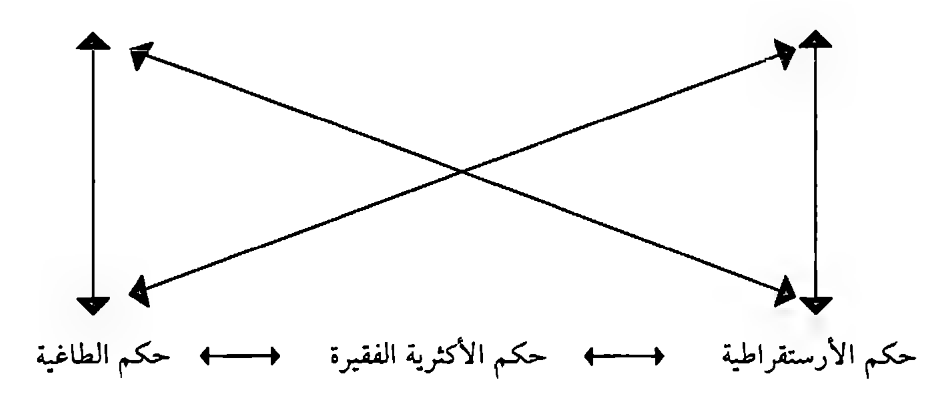
التقابل بالوساطة:



الحكم الملكي الوراثي



حكم المستبد الطاغية



يستنتج من هذه الرسوم ما ياتي:

أولاً: أن التقابلات لم تبق مُنحصرِةً في عدد أربعة، وإنما وصلت إلى ستّة. بل إن كل نوع من أنواع الحكم المذكورة يمكن أن يجزأ. ذلك أن أرسطو جزأ حكم الأقليّة الغنيّة (الأوليغارشية) إلى أربعة أصناف بالنظر إلى تركب كل فئة ونوع سلطتها وطبيعة دورها في المدينة: فئة الجند، وفئة القضاة. . . ويمكن أن يسري هذا التقسيم على كل أنواع الحكم المذكورة مما يحصل منه أربعة وعشرون صنفاً أو درجة من الحكم.

ثانياً: أن هذه الأنواع من الحكم لا يستقِلُّ بعضها عن بعض بإطلاق، بل هي متداخلة متشابكة **بالاستحالة**. ذلك أن أرسطو يرى أن حكم الأقلية الغنيَّة (الأوليغارشية)، وحكم الأكثرية الفقيرة (الديمقراطية)، لَيْسَا متمايزين كل التمايز. إذ في حكم الأقلية الغنية بعض سمات حكم الكثرة الفقيرة، وكذلك العكس[18].

ثالثاً: أن الاستحالة، بما أدَّتْ إليه من تشابه واختلاف، جعلت حدود المربع المنطقي المحض تختلف عن **عناصر** البنية المكونة للأفعال الإنسانية الإرادية. إن تلك الحدود ساكنة قارة ذات هوية نَقِيَّة قابلة لأن تتبادل المواقع فيما بينها، وأما العناصر فهي حيوية متداخلة محافظة على مواقعها.

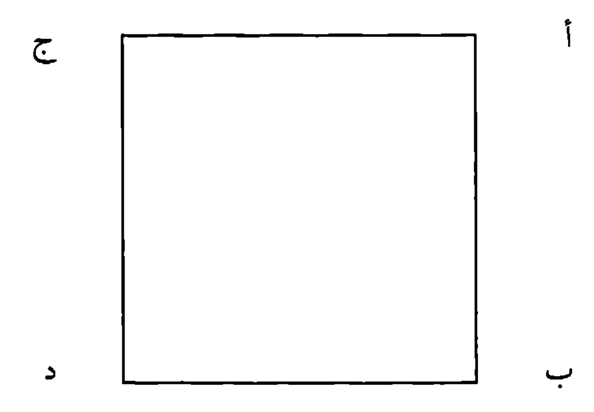
(18) *C.C.W. Taylor*,. «Politics», in The *op. cit*., pp. 233-258 ESP, pp. 242-244.

ننبه إلى أن مضمون هذه الفقر يتناوله المختصون في علم السياسة وفي تاريخ الدساتير بتفصيل، إلا أن مقصودنا هو الكشف عن الأسس الرياضية المنطقية الميتافيزيقية في تفكير أرسطو.

خلاصة

إن ما قدمناه متعلق بتصور وضع الإنسان في هذا الكون. ذلك أن الإنسان يعيش، أو يعتقد أنه يعيش، في عوالم ثلاثة؛ العالم المطلق التجريد حيث لا مكان ولا زمان ولا أشخاص. إنه عالم الهيولات والتكوينات، سديمي عمائي؛ وعليه، فلن يكون هناك حديث عن التناقض والتضاد، وكل العلائق الاعتيادية؛ العالم الذهني البشري الذي وضع به الإنسان تقسيمات منطقية رياضية انطلقت من **التفكير بالمقابل**؛ وهو تفكير يتأسس على المفارقة، من حيث إنه لا وجود لأي شيء إلا بمقابله، ولكن الشيء لا يريد إلا أن يُبْعِدَ مُقَابِلَهُ. فهو، وإنْ تكون من زوج، فإن شعوره، بالهوية، وبالمصلحة الذاتية، وبالحاجة لضبط الحدود بين الأشياء والكائنات والكيانات، وإلى عَقْلَنَة سلوكه حتى يمكن أن يسيطر على مجاله، إضْطَرَّهُ أن يضع قواعد المنطق والرياضيات ومفاهيم التناقض والتضاد؛ وأما عالم الأعيان، حيث تفاعل الطبيعة والبشر، فإن الإنسان أجهد نفسه لإيجاد وحدة بين المختلفات، والنظام من الْمُعَقَّدَات، لتشييد خطاطات منسجمة ومُتَّسِقَة يسير على هديها في هذا الكون الْمُركَّب، مما يجعله يتعالى عن التناقض والتضاد[19].

لتوضيح هذا التحليل المجرد نرسم ما يلي:



(19) هذا تقسيم قديم يوجد عند بعض المتصوفة مثل ابن عربي؛ لكنه، مع قدمه، ضروري؛ إذ عدم التفرقة بين العوالم أدى إلى عدم التمييز بين الميتافيزيقيات، وبين عالم الأذهان مثل الرياضيات، وبين عالم الوقائع، مما كانت له نتائج ضارة بجوهر الفكر (القول بعدم التناقض مطلقاً)، وبأنواع التعامل البشري (فعل الشيء ونَقِيضَهُ في آن).

● العالم المطلق يفترض أن تكون الحدود (أ، ب، ج، د) مجرد تكوين أو رموز في غير زمان ومكان، وفي استقلال عن تصوّرات الإنسان. وعليه، فافعل ما تريد قلْباً أو إبدالاً أو عسكاً بتلك الرموز؛ إن النتيجة تبقى هي هي.

● العالم الذهني يُحَتِّمُ أن يكون لكل حد من تلك الحدود موقع قارٌّ، وعلائق ذهنية مجردة؛ هي التناقض، والتضاد، وشبه التضاد، والعموم والخصوص.

● العالم الْعَيْني حيث تكون تلك الحدود عبارة عن نواة حية مُتَحَرِّكَة تتوالد وتتناسل، مما يخلق صيرورة منتهية أو غير منتهية. وبهذا تصبح **أولية التقابل** مجرد آلة لإيجاد حدودٍ، أو أطراف، أو للربط والتوصيل بين الوقائع والمعاني.

أولية التقابل هي أساس الرياضيات «البدائية»، والمنطق «الابتدائي» والموسيقى القديمة والوسيطة؛ وإذ هي كذلك، فإنه يمكن الافتراض أن هذه الأوّلية متجذِّرة في الطبيعة، وفي الطبيعة البشرية؛ ومن ثمة، فهي متعالية عن الزمان والمكان والأشخاص والمجتمع؛ وبناء على هذا التعالي، فإننا سنتابع تَجْلِيَتَهَا وَتَجَلِّيَاتِهَا في بعض ميادين الفكر العربي الإسلامي.

II ـ في فضاء الفكر العربي الإسلامي

شاع هذا التراث القديم في الفكر العربي الإسلامي، لأن ذلك التراث وليد شرعي للفضاء الذي انتشر فيه الإسلام، مثل بلاد الرافدين، بما فيها من تراث أكّادي وأشوري، ومثل مصر والشام، حيث عاشت الْهِلِّنِسْتِيَّة بكل تلاوينها. فلا غرابة، إذن، أن يكتسح ذلك التراث، بكل سهولة ويُسْرٍ، تلك المجالات، وخصوصاً ما كان منه مرتبطاً بالضروريات البشرية وحاجياتها. هكذا كُيِّفَ بعض من ذلك التراث مع الأوضاع الجديدة، وتُحُصِّنَ مما هو غريب، وأُبْعد ما هو متناقض؛ على أن بعض الناس «تَهَلْسَنَ» و«تأغرق»، مما جعل بعض الأصوات تنهض ضِدَّه، داعية إلى الاكتفاء بالعلوم «الأصيلة»، ورافضة العلوم «الدّخيلة»[20].

وعلى الرغم من شدة تعقد المسألة، فإننا سنسلم أن تلك الأوليات الرياضية

(20) تعرضنا في كتاب مشكاة المفاهيم، **النقد المعرفي والمثاقفة**، وخصوصاً الفصل المتعلق بابن رشد، لهذه المفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، 2000.

المنطقية الميتافيزيقية هي ما تحكم في السيميائيات العربية الإسلامية القديمة؛ وأن هناك نماذج مثلى تُكَوِّن شهادة عادلة على استيعاب تلك النماذج للثقافة الإنسانية الْمُتَاحَة حينئذ؛ وعليه، فإننا سنتعرض للأوليات الرياضية فالأوليات المنطقية ثم النماذج المثلى.

1 ـ الأوليات الرياضية

ليس بِدْعاً من القول تقرير أن الثقافة العربية الإسلامية استعملت الرياضيات، أعداداً وأشكالاً، لضبط أمورها الدنيوية، ولإشباع حاجاتها الروحية. وإذ إن في مقدمة ابن خلدون خلاصة مركزة لتاريخ الرياضيات ومآلها، فإننا سنعتمد عليه. تَعَرَّضَت المقدمة لعلم العدد، وصناعة الحساب، والجبر، والمقابلة، ولعلوم الهندسة، ومواضيعها، وخواصها، وأعراضها، ولفروعها[21] من مساحة ومناظر، مع ذكر أشهر المؤلفين في الرياضيات بفروعها المختلفة.

لكن المؤرّخ الوضعاني المالكي الأشعري، اقتصر على ذكر الجوانب الوظيفية للرياضيات، دون الإشارة إلى رموز الأعداد والأشكال، مع أن هذا الجانب كانت له أهمية قصوى، عند بعض الرياضيين والْغُنُوصِيِّين، من المتفلسفة ومن المتصوفة، الذين عَلُّوا ونَهِلُوا من ذلك التراث القديم؛ وفي هذا التراث عدد **واحد** رمز للواحد الأحد، وعدد اثنين رَمْزٌ للنماء، وعدد ثلاثة رمز للعناية الربانية، وعدد أربعة رمز للعناصر الأربعة، وللفصول الأربعة، وللركعات الأربع، وللزوجات الأربع. . ، وعدد خمسة عدد الحواس الخمس، وستة أيام خُلِقَت فيها السّماوات والأرض. . ؛ وهناك أعداد لها دلالاتها الرمزيّة مثل الأربعين، والسبعين، والثلاثة والسبعين، والسبعة والسبعين. . ؛ كما أن للأشكال مثل المثلث والمربع والدائرة دلالات رمزية. ورمزية الأعداد هذه لم تخف على كبار المفسرين فمنحوا الأعداد الواردة في القرآن الكريم وفي الأحاديث النبوية الشريفة دلالات رمزية[22].

إن ما يهمنا، في هذا السياق، هو تأكيد أن الأعداد والأشكال نشأت في

---

(21) تراجع «العلوم العقلية وأصنافها» عند ابن خلدون، في أية نشرة كانت. ذلك أن المقدمة لَمَّا تحقق تحقيقاً علمياً.

(22) وجد هذا الاتجاه مأواه عند بعض المتصوفة، وبعض الطوائف الإسلامية، وفي القبّالة.

امتزاج بين الضروريات والحاجيات المادية وبين التطلعات الروحانية؛ وقد بقيت شروط إمكان نشأتها مصاحبة لها، إلى يومنا هذا، لدى الخاصة والعامة.

2 ـ الأوليات المنطقية

وإذ التبس الواقعي بالرمزي في الأعداد والأشكال، فإن التداخل موجود، منذ النشأة الأولى، بين الأوليات الرياضية المنطقية؛ وقد أَبَنَّا ذلك في نظرية التّناسب، إذ أمكننا تحويل حدودها بسهولة ويسر إلى شكل هندسي ذي علائق منطقية. بيد أن ما شاع في بلاد العرب والمسلمين هو كتاب الآلة (Organon) لأرسطو الذي سماه ابن خلدون «النص»[23]؛ وقد أدخلت تعديلات وتحويرات عليه، إذ جزئ إلى قسمين؛ أحدهما هو المنطق الصرف الذي خص بمؤلفات نثرية ونظمية تتناول التصور والتصديق، والقول الشارح، والحجة، والنظري والضروري، وأنواع الدلالة الوضعية، ومباحث الألفاظ والمعاني، والْمُعَرِّفات، والقضايا وأنواعها وأحكامها، والقياس وأشكاله[24]؛ وثانيهما استثمار بعض تلك المكونات المنطقية في علم أصول الفقه، وعلم مقاصد الشريعة، وعلم الكلام، وعلم التصوف، وعلم البلاغة[25].

على أن الشرط الذي التزمنا به في بحثنا يحتم علينا الاقتصار على مسألتين اثنتين؛ أولاهما نظرية التقابلات، وثانيتهما نظرية منطق الجهات.

أ ـ نظرية التقابلات.

قررنا، قبل، أن التّقابلات متجذرة في الفكر البشري، وأنها جُسِّمت في شكل هندسي دعي بالمربع المنطقي ثم السِّيمِيائي، إلا أن ما ينبغي التنبيه إليه هو أن هذا الشكل الهندسي كان له دور كبير في تعيين مواقع الحدود، وطبيعة العلائق فيما بينها، وإن لم يطور لِتوليد أشكال أخرى منه، أو لإغنائه بإضافة

---

(23) ابن خلدون، **المقدمة**، علم المنطق، مصر، بدون تاريخ، ص. 364 ـ 365.

(24) انظر **مجموع مهمات المتون**، دار الفكر، بدون تحديد للمكان، 1369هـ/ 1949 م، وخصوصاً، **السلم المنورق**، لعبد الرحمان بن محمد الصغير الأخضري (ق 10)، ص. 262 ـ 271؛ **إيساغوجي**، لأثير الدين المفضل بن عمر الأبهري (630هـ)، ص. 271 ـ 280.

(25) سنرى هذا ببعض التفصيل في فقرة: «3 ـ نماذج مثلى»، ص. 90 ـ 98.

حدود أخرى إليه. بيد أن السؤال الذي يطرح، في هذا السياق، هو: أعرف المناطقة العرب والمسلمون هذه التقابلات مجسمة في رسوم أم بقيت عبارات محفوظة في الأذهان؟ يظهر أن المحفوظات كانت سيدة الموقف، مما كانت له نتائج تربوية وعلمية أشار إلى بعضها بعض المؤلفين، وسنلمح نحن إلى بعض آخر منها. يقول عبد الله العروي: «نجد عند طه حسين في كتابه **الأيام** صفحات ممتعة وعميقة حول ظروف التعليم في الأزهر. والدلالة في شهادة طه حسين هي أنه كان يتعلم المنطق، رغم أنه كان لا يبصر. كان، إذن، متساوياً مع زملائه المبصرين. لم يكن إذن المنطق المدروس آنذاك يتطلَّبُ أكثر من تصور القضايا في الذهن والحفظ، لأن الأمثلة كلها مأخوذة من اللغة. هل يتصور هذا في قاعة درس عصرية؟ (. . .) لا أحد يتصور تلقين المنطق بدون رسم أو خط؛ أي بدون كتابة وبدون لجوءٍ إلى رموز عددية أو هندسية»[26].

غياب الأشكال الهندسية نتج عنه خلط في المفاهيم، واضطرابٌ في تعيين مواقع الحدود؛ فمن حيث الخلط يجد القارئ إضافات إليها تارة، ويجد نقصاً منها أحياناً أخرى. ذلك أن المعروف هو التناقض والتضاد وشبه التضاد والتداخل إثباتاً أو نفياً، إلا أن القارئ، لكتب علم الأصول، وعلم المقاصد، يجد حديثاً عن التقابل، والتناقض، والتضاد، والتردد، (أو الشوب، أو التشرب، أو التضايف، أو الدائر بين الطرفين)، والاتحاد؛ لكنه لا يعثر على التداخل، وإنما يُلْفي ما يؤدي معناه في باب العموم والخصوص. وإذ حافظ علماء الأصول والمقاصد على التحديدات القانونية للتناقض والتضاد، فإنهم اقترحوا تعريفهم الخاص **للتقابل** الذي جوهره: «مهما وقع الشك في أحد المتقابلين وقع الشك في الآخر»[27] **وللاتحاد** الذي قد يقبل طرفاه معاً أو يرفضان معاً، إذ ليس أحدهما أولى من الآخر؛ وبهذا يكون «التقابل» و«الاتحاد» أعم من «التناقض». نعم يمكن اعتبار هذه الإضافات إغناء حقيقياً، لكن الخلط والاضطراب أتَيَا من عدم التمييز بين المقولات العامة (التقابل) والمفاهيم

(26) عبد الله العروي، **مفهوم العقل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، 1996، ص. 121 ـ 122.

(27) سيف الدين الآمدي، **الإحكام في أصول الأحكام**، المكتبة العلمية، بيروت، 1400هـ/ 1980 م، أربعة أجزاء، (ج: 3، ص. 233).

الخاصة بالمربع، ومن إدماج بنية الإيجاب (الاتحاد)، في بنية السلب (التناقض).

وأما الاضطراب في تعيين المواقع فيرجع إلى هيمنة التصور الخطي، وإلى غياب الأشكال الهندسية؛ وتوضيح هذا أن من يقرأ تعريفات «التناقض»، و«التضاد» يجد ما يدل على الفضاء، مثل «غاية البعد» و«القرب»، مما يفيد أنهم تصوروا تسلسلاً خطياً للعلائق بين الحدود، وكأنها تقع على خط مستقيم له بداية ونهاية؛ وهذه البداية والنهاية اللتان قد تكونان مُتَبَاعِدَتَيْنِ غاية البعد، وقد تكونان في غاية القرب؛ وقد تكون بينهما مواقع مليئة، أو أوساط، مما يسمح بالجمع بين الضدين في السلب، وقد لا تكون هناك مواقع. وتوضيح هذا:

أبيض ———————— أسود

أبيض ——— رمادي ——— أسود

النفي/ الإثبات

ب ـ نظرية منطق الجهات

وإذ سنزيد هذا توضيحاً فيما يأتي من فقرات هذا البحث، فإننا سَنَكُفُّ الحديث عنه، للبداية في الكلام عن نظرية منطق الجهات. إلا أن ما يهمنا هنا نوعان منه فقط؛ أحدهما منطق الجهات المعرفية، وثانيهما منطق جهات الأحكام الشرعية.

1 ـ منطق الجهات المعرفية

يجد القارئ توظيفاً لمنطق الجهات المعرفية في علم الكلام، وفي أصول الفقه، وفي مقاصد الشريعة، وفي كتب البلاغة والأساليب؛ والجهات المعرفية ثلاث؛ هي الواجب والمستحيل والممكن؛ إلا أن حازماً القرطاجني أضاف جهة رابعة، هي الممتنع[28].

---

(28) أبو الحسن حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء، وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثانية، 1981، ص. 75 ـ 77، ص. 80؛ وأبو القاسم محمد الأنصاري السجلماسي، **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط ـ المغرب، 1980، ص. 293 ـ 295.

2 ـ منطق جهات الأحكام الشرعية

يتأسس منطق الجهات الشرعية على ثنائية: الحظر/ الوجوب؛ إلا أن هذه الثنائية ضَيَّقَتْ على حركات الإنسان وأفعاله، مما حال بينه وبين الإبداع، أقوالاً وأفعالاً. ذلك أنه: «اتفق العقلاء على استحالة الجمع بين **الحظر والوجوب** في فعل **واحد** من جهة **واحدة** لتقابل حَدَّيْهِمَا»[29]؛ بَيْدَ أن واقع الحياة البشرية، بتعقيداتها، اضْطَرَّ المفكرين إلى إيجاد حدود وسطى بين المتقابلين؛ وبهذا أضيف حدان آخران؛ هما المندوب والمكروه، فحدٌّ خامس هو المباح، ثم سادس هو المتَرَدِّدُ بين الطرفين.

إن عدم وضع شكل هندسي لتحديد موقع كل حد على زاوية من الزوايا جعل الاختلاف وارداً في العلاقات بين الحدود. وهكذا، فإن المندوب الذي هو: «المطلوب فعله شرعاً من غير ذم على تركه مطلقاً»[30] جعله بعض علماء الأصول ينتمي إلى الحرام، وجعله بعض آخر منهم يدخل ضمن الواجب، أو المكروه، أو يَنْدَرِجُ ضِمْن ما فيه شبهة وتردد. إن هذا الاختلاف في تحديد علاقة المندوب بالحدود الأخرى هو ما حصل في علاقة المباح، أيضاً؛ فهو إما أنه حكم، من الأحكام، مستقل بنفسه غير مأمور به، وإما أنه مأمور به، فيكون مضاداً للحرام. إن هذا الاختلاف صار إشكالاً أرَّقَ علماء الأصول لإيجاد حلول له؛ وقد وجدوا صعوبة في ذلك، لأن الأمر: «في غاية الغَوص (كَذَا!) والإشكال، وعسى أن يكون عند غيري حله»[31] كما قاله الآمدي.

لو استخدم علماء الأصول، وغيرهم من علماء المقاصد، رسوماً هندسية، أو شجرية، أو سلمية لَتَبَيَّنَت لهم مواقع الحدود ونوع العلائق فيما بينها. وها نحن أولاء نقترح تلك الرسوم لِيَتَحَوَّلَ المجهول إلى معلوم.

---

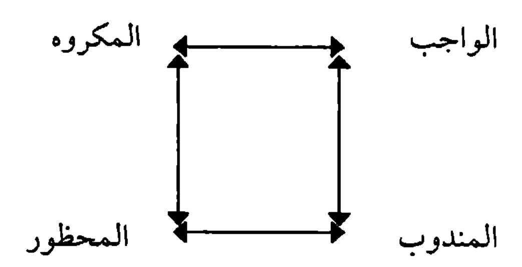
(29) سيف الدين الآمدي، **الكتاب المذكور**، (ج 1، ص. 162).

(30) المصدر نفسه، ج 1، ص. 170.

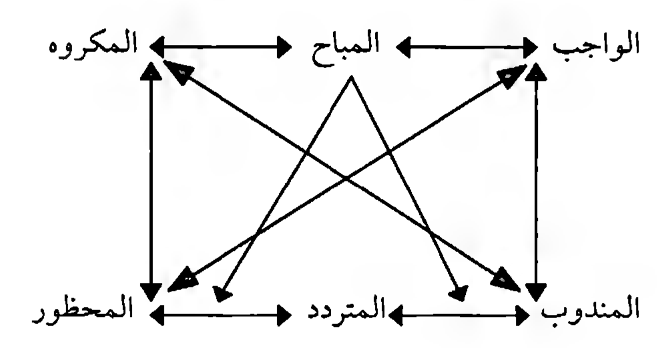
(31) المصدر نفسه، ج 1، ص. 178. في المصدر «الغوص» بالغين، وقد تقرأ «العوص» بالعين، وهذا هو الصحيح.

أولاً: الهندسة: 1) الثنائية: الواجب ⟷ المحظور.

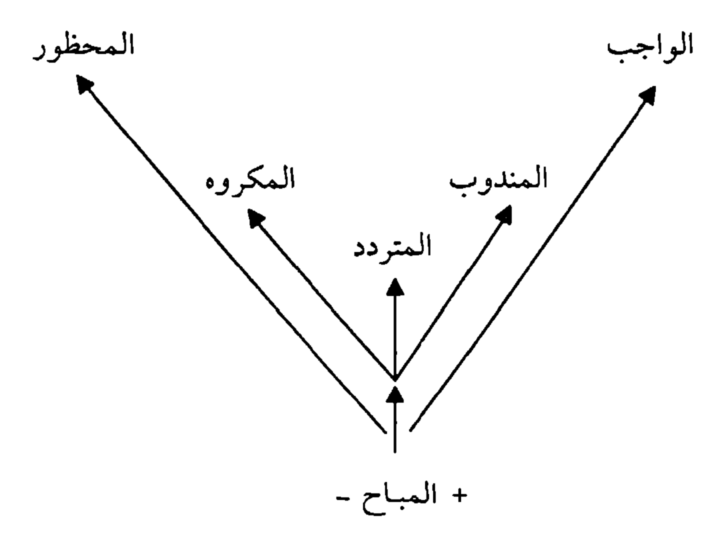
2) البنية الرباعية:



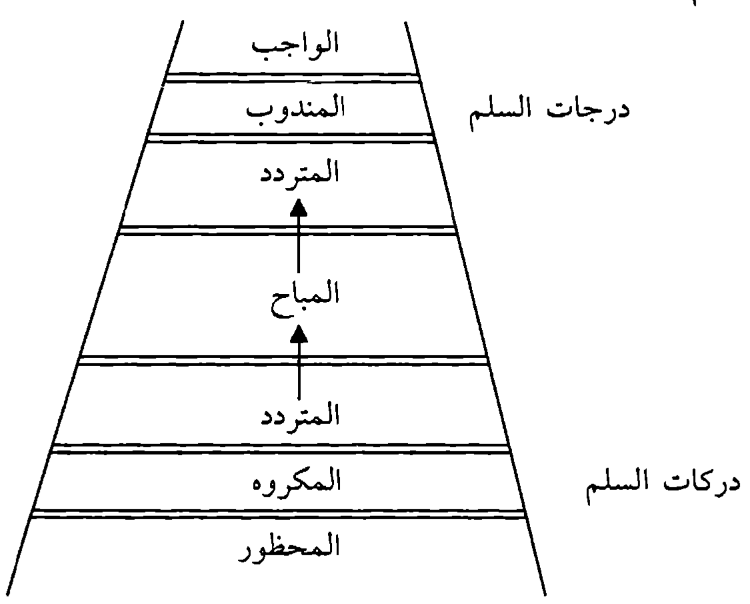
3) البنية السداسية:



ثانياً: التشجير:



ثالثاً: السلم:



كل رسم من هذه الرسوم يُبيِّن طبيعة العلاقة بين الحدود. ذلك أن الرسم الهندسي بمكوناته يظهر في (1) منطق إمّا وإمّا؛ و(2) بنْية ذات حدود بينها علائق خاصة؛ العلاقة بين: الواجب/ المحظور؛ المكروه/ المندوب، تناقضية؛ وعلاقة ما بين: الواجب/ المكروه، تضادية؛ وعلاقة ما بين: المندوب/ المحظور، شبه تضادية؛ وعلاقة ما بين: الواجب المندوب؛ المكروه/ المحظور، عمومية وخصوصية، إثباتاً ونفياً؛ ويبرز في (3) المباح نواة، إذ (الأصل في الأشياء الإباحة)؛ وحيث إن أية نواة جوهرها المفارقة، فإن ما ينتج عنها من أفعال وأقوال يُحْكَمُ عليه بحسب مجاري العادات المجتمعية، والمقاصد الشرعية، ومقاصد الأفراد والمجموعات؛ ومثل هذا يقال في الرسم التشجيري، وفي رسم السلم؛ فهناك نواة تحتوي على مُكوِّنَيْن؛ أحدهما، على اليمين أو في الأعلى، مرغوب فيه؛ وثانيهما، على اليسار، أو في أسفل السلم، مرغوب عنه.

تُبَيِّن هذه الرسوم أن الأحكام الشرعية عبارة عن بنية ذات عناصر مترابطة، أو درجات سلم، بعضها فوق بعض أو تحته، وليست حدوداً مستقلة. وفي ضوء هذا، يصير قول الآمدي: «ما لا يكون واجب الفعل ولا واجب الترك فهو إما مندوب، أو مباح، أو مكروه؛ وكل واحد من هذه الأقسام الثلاثة لا تكليف

فيه»[32] في غاية الاضطراب والخلط؛ خلط بين الأصل (المباح) والفرع، واضطراب في عدم إدراك العلاقة التلازمية بين الحدود (العموم والخصوص)؛ وقوله الآتي ملخص لحيرته: «كل واجب مندوب، وليس كل مندوب واجباً»[33]، فإذا ما أقررنا بصحة أن كل «مندوب» يدخل ضمن الواجب، فإننا لن نقره على قوله: «ليس كل مندوب واجباً»، إذ كل مندوب واجب بجهة من الجهات؛ وقد اعترف الآمدي نفسه أن هناك آخرين يعتبرون المندوب داخلاً في الواجب؛ وهذا النظر، لعمري، سليم وصائب.

غير أن الباحث يظلم الآمدي إذا اعتبر أن الخلط والاضطراب سَائِدَيْن في كل ما كتبه. ذلك أنه استدرك فَحَطَّ الأحكام في وضعها الصحيح، إذ جعل المباح نواة أو أصلاً تَفَرَّعَ عنه الوجوب والندب من جهة، والكراهة والمنع من جهة؛ فمما كتبه «المباح يكون مباحاً بالجزء مطلوباً بالكل؛ على جهة الندب أو الوجوب، ومباحاً بالجزء منهيّاً عنه بالكل، على جهة الكراهة أو المنع؛ فهذه أربعة أقسام»[34]؛ هكذا فرع عن المباح أربع جهات مما يجعلها، مع المباح، خمساً، ولو ذكر الجهة المترددة لاكتملت لديه الجهات، مما يتطابق مع ما جسمناه رسماً تمام التطابق. وقد أدرك، أيضاً، تلازم علاقة العموم والخصوص (التداخل)، فكان أن قرر ما يأتي: «إذا كان الفعل مندوباً بالجزء كان واجباً بالكل»، «وإذا كان الفعل مكروهاً بالجزء كان ممنوعاً بالكل»[35].

ما تجب الإشارة إليه هو أن علاقة العموم والخصوص ذات أهمية في إيجاد العلائق بين المفاهيم وارتباط بعضها ببعض. ذلك أن المفهوم العام مثل «الواجب»، أو «المحظور» يمكن أن يُجَزَّءَا إلى مفاهيم فرعيّة أخرى إلى نهاية، أو إلى ما لا نهاية. وقد وظف القدماء إلا بعضهم تقنية التجزيء والتدريج؛ وتوضيحاً لها سنختار مفهومين؛ أولهما الأمر، وثانيهما القَتْلُ. لقد درَّجُوا «الأمر» إلى **الأمر المطلق** الذي يجب العمل به **دائماً**، والواجب العمل به **أكثرياً**، والواجب **المخَيَّرُ**

(32) **المصدر نفسه**، ج 3، ص. 41.

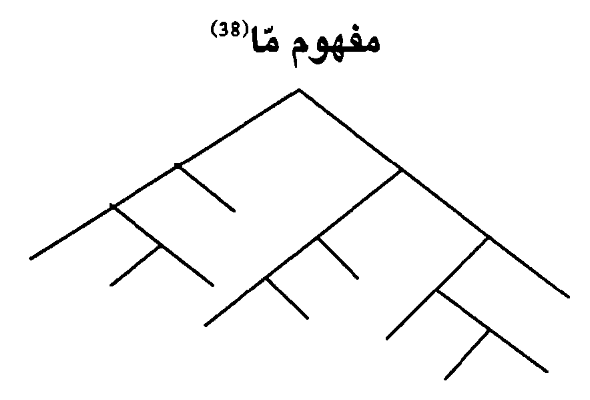
(33) **المصدر نفسه**، ج 2، ص. 224.

(34) **المصدر نفسه**، ج 1، ص. 190.

(35) **المصدر نفسه**، ج 1، ص. 133.

فيه **قليلاً**، و**الحظر** الذي لا يثبت به عمل[36]؛ وأما ثانيهما فهو «**القتل**» الذي درج إلى **قتل عمد**، وقتل **شبه عَمد**، وقتل **خطأ**، وقتل **ليس بعمد**. قال ابن رشد في **بداية المجتهد**: «ومن قصد ضرب رجل بعينه بآلة لا تقتل غالباً كان حكمه **متردداً** بين العمد والخطإ (. . .) وأما شبهه للعمد فمن حيث ما قصد ضربه، وأما شبهه للخطأ فمن جهة أنه ضربه بما لا يقصد به الفعل»[37]؛ كما وظّفُوا تقنية التجزيء، بالثنائيات، حتّى الوصول إلى الجزء الذي لا يتجزأ. ونظراً لشيوع هذه المنهاجية المتأثرة بالأفلاطونيّة، وبالشجرة الفورفورية، فإننا لن نمثل لها لغوياً، وإنما يمكن ضرب المثل لها تخطيطاً. وهكذا قد تكون الشجرة كالآتي:

مفهوم مّا[38]



إن تجزيء المفاهيم، أو الأفعال، إلى درجات ومراتب متعددة ليس بينها «نقيض ولا ضد»[39]، وإنما تشابه واختلاف، كان طريقاً مسلوكاً من جهة كثير من علماء العرب والمسلمين، في مختلف المجالات العلمية والعملية؛ وفائدة ذلك وثمرته المعرفة الدقيقة للأفعال وللأحوال وللأشياء. تحديد الأفعال ودرجتُها يلزم عنه مقدار الثواب أو العقاب، مما يحقق العدالة والنّصَفة؛ وتحديد طبيعة

---

(36) **المصدر نفسه**، ج 3، ص. 56، 135، 151.

(37) ابن رشد، **بداية المجتهد، ونهاية المقتصد**، القاهرة، 1357 هـ/ 1928 م، ج 2، ص. 390.

(38) تجزئة «الاسم»، وتجزئة «الحكم»؛ طريقة شاعت لدى المناطقة أولاً، ثم انتشرت عند علماء الأصول، ثم لدى البلاغيين؛ وهذه الطريقة، في التحليل، تدعى الشجرة الفورفورية، نسبة إلى فورفوريوس (233 ـ 300؟ بعد الميلاد). يراجع كتابنا: **مجهول البيان**، دار توبقال ـ المغرب، 1990، وخصوصاً الفصل الأول، و**التلقي والتأويل، مقاربة نسقية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 1994، وخصوصاً الفصل الخاص بالسجلماسي.

(39) سيف الدين الآمدي، **الكتاب المذكور**، ج 2، ص. 35.

القول ودرجته من حيث إنه يلزم عنه علم أو ظَنٌّ أو شك أو وهم؛ وتحديد طبيعة الأشياء الحيَّة أو الجامدة يساعد على إدراك خصوصيتها وهويتها.

3 ـ نماذج مثلى

يتبين ممّا سبق أن الأوليات الرياضية والمنطقية كانت أساساً مكيناً لبناء العلوم العربية وتهذيبها وتقْنِينها، ولحل المشاكل الاجتماعية والسياسية والدينية. وحتى نَزِيدَ الأمر توضيحاً، فإننا سنختار نماذج مثلى تجلت في آثارها هذه الأوليات؛ وهذه النماذج هي ابن رشد، وحازم القرطاجنّي، وابن عربي الحاتمي، والشاطبي، وابن خلدون.

أ ـ ابن رشد الحفيد

كانت الأوليات الرياضية المنطقية منطلقاً لوضع مبادئ مجردة، ولاقتراح درجات ورُتَب، ولإثبات حقائق ونفيها. سلم ابن رشد كما يسلم عالم الرياضيات بأصول أو «أوْضُوعَات»[40] ليبني عليها تحليلاته واستنباطاته؛ منها نظرية النِّسبية والتناسب، بما لها من ظروف نشأة، ومن امتدادات، ومن خواص وأعراض[41]؛ ومنها المنطق الثنائي القيم في المجالات العلمية الخالصة؛ ومنها تعداد القيم والدرجات في ميادين علم الكلام والفقه والبلاغة والشعر والسياسة؛ ومنها الاستقلالية والغائية، بمعنى أن كل علم مستقل عن غيره، له موضوع ومنهاجيته وثمرته؛ وهكذا، فإن الدين ليس الفلسفة، ولا النحو هو علم الكلام. . ؛ كل عضو أو حاسة في الجسم البشري له تكوينه ووظيفته؛ العين للرؤية، والرِّجل للمشي. . إلى غير ذلك مما هو معروف في وظائف الأعضاء ومنافعها.

وإذ المنطق الثنائي القيم له مجالاتُه، فإن ما يهمنا هنا هو المنطق المتعدد القيم. وهكذا كان ابن رشد يَقْتَرِح طَرَفَيْن مُتَقَابِلَيْن بينهما أوساط؛ وبذلك تجاوز الثنائية بالثلاثية وبالرباعية وبالخماسية وبالسداسية وبالثمانية. وقد حل ابن رشد

(40) اقترحنا «أوْضوعة» على وزن أطروحة وأمثولة وأعجوبة وغيرها، ترجمة لمفهوم .(E. Axiom, Axiome)

(41) أوضحنا هذا في كتابنا **رؤيا التماثل**، في الفصل المعنون بـ: زمن المدينة، الخاص بابن رشد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 2005؛ وكذلك في كتابنا **مشكاة المفاهيم**، في الفصل الثاني المعنون بـ«التنظير بالخيال»، الخاص بابن رشد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 2000.

بمذهب التوسط مشاكل علمية، واجتماعية، وسياسية، ودينية. ليست هناك حقيقة مطلقة مطابقة فقط، وإنما إلى جانبها حقيقة نِسْبِيَّة نِسْبِيَّة عقل الإنسان الذي لا يدرك إلا صور الموجودات، وحقيقة عملية اجتماعية تُراعي مصلحة الأمة، وشبه الحقيقة أو الباطل؛ المجتمع الأندلسي كان مجتمعاً مركباً يتكون من فئات اجتماعية وديانات مختلفة؛ وكل أنواع الحكم التي عاشها الإغريق كان ما يشبهها في الأندلس؛ والمذاهب ليست متقابلة متباعدة حتى يكفر بعضها بعضاً، في الأندلس وغيره.

إن هذا التعداد أو **التدريج** للأشياء والمفاهيم هو ما يسمح بأن ينعت ابن رشد بفيلسوف **التوسط** على شاكلة المعلم الأكبر.

ب ـ حازم القرطاجني

وإذ كان ابن رشد حاول حل مشاكل عصره العلمية والاجتماعية والسياسية والدينية، فإن حازماً القرطاجنيّ حَلَّلَ أساليب العربية، ثم صنفها على أصول منطقية رياضية، وخصوصاً نظرية النِّسْبَة والتناسب بخواصّها المعروفة: الاستقامة، والإبدال، والقلب، والعكس، وأسَّسَ العروض والموسيقى عليها وبها[42]. ومن ثمة انفسح المجال أمام حازم لِيُنْجِزَ توليفات تجاوزت الثنائية. . . إلى أربعة وستين[43]. وتبيان ذلك أنه تبنَّى معامل اثنين (2) ليضربه في ناتج العملية السابقة:

$$2\times2 = 2\times4 = 2\times8 = 2\times16 = 2\times32 = 64.$$

وإذْ كتاب حازم يتأسس على توظيف الأوليات الرياضية المنطقية للتقسيم والتوليد والتوليف، فإن مجال القول يتسع فيه. وحيث إن غرضنا ليس التفاصيل، وإنما ضرب المثل للبرهنة على ما ندعيه، فإننا سنكتفي بنموذج واحد نوضح به المنهاجية الرياضية المنطقية؛ وليكن النموذج حديثه عن كيفية تركيب المعاني وتضاعفها؛ يقول: «تنقسم (المعاني التي تتركب من جهة التعدد والاتحاد والموافقة والمخالفة) إلى ثمانية أقسام: 1 ـ متحد الفاعل، متحد المفعول،

---

(42) محمد مفتاح، **مشكاة المفاهيم**، الفصل الثاني المعنون ب«التنظير بالخيال» الخاص بحازم.

(43) ينظر حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص. 107؛ وأما إذا كان هناك ضرب لكل حاصل فيما يليه، فإنه يكون مثل: $1\times2\times3\times4\times5$. . . = 120؛ مما جعل حازماً يقول: «إذا كانت هذه الصناعة تتشعب وجوه النظر فيها إلى ما لا يحصى كثرة فقلّما يَتَأَتَّى تحصيلها بأسرها»، ص. 88؛ انظر ما سيأتي في فصلي (توليف الأنغام) و(بلاغة الألحان) بالقسم الثاني (المسارات) من هذا الجزء.

متعدد الفعل. 2 ـ أو متعدد الفاعل والمفعول، مُتحد الفعل. 3 ـ أو متحد الفعل والفاعل، متعدد المفعول. 4 ـ أو متحد الفعل، متعدد الفاعل والمفعول. 5 ـ أو متحد المفعول متحد الفعل، متعدد الفاعل. 6 ـ أو متحد المفعول، متعدد الفاعل والفعل. 7 ـ أو متحد الجميع. 8 ـ أو متعدد الجميع»[44].

تتحكم في هذه التقسيمات نظرية التقابلات ونظرية التقليبات الرياضية التي وظفها الخليل بن أحمد في المعجم وفي العروض (وفي الموسيقى)، وابن جني في الاشتقاق اللغوي. وسنوضحها بعلامات رياضية (+++)، (ـ ـ ـ)؛ علامة (+) للمتعدد، وعلامة (ـ) للمتحد. وعليه، فإن الوضع يكون هكذا:

1) + + + ⟵ متعدد الجميع.

2) + + ـ ⟵ متعدد متعدد متحد.

3) + ـ ـ ⟵ متعدد متحد متحد.

4) + ـ + ⟵ متعدد متحد متعدد.

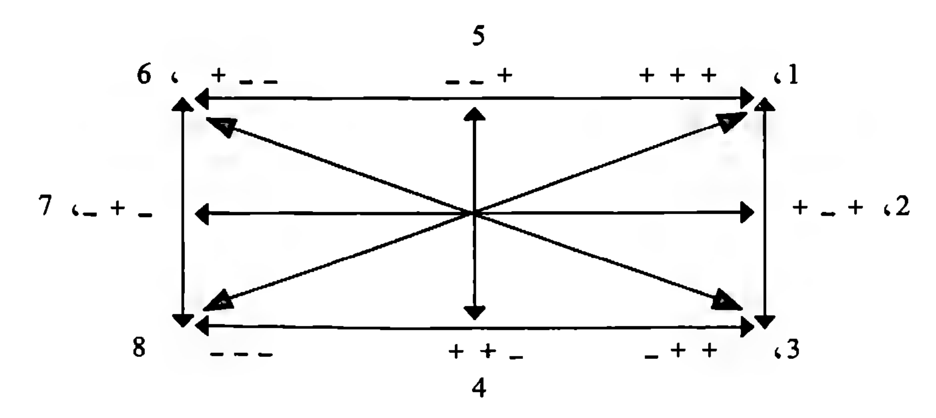
5) ـ + ـ ⟵ متحد متعدد متحد.

6) ـ + + ⟵ متحد متعدد متعدد.

7) ـ ـ + ⟵ متحد متحد متعدد.

8) ـ ـ ـ ⟵ متحد الجميع.

وإذا جَسَّمْنَا هذه العلامات في شكل هندسي، فإنه يكون كالآتي:



(44) ما ذكر سابقاً، ص. 32.

وإذا ما نظرنا إلى العلامات والشكل، فإننا نرى أن (1) يقابل (8)، و(2) (7)، و(3) (6)، و(4) (5). وفي هذه التوليفة التي نحن فيها، فإن (4، 5) هي النواة التي تفرعت منها باقي التوليفات؛ فخمسة ينتج عنها (3) و(7)، و(4) يحصل عنها (6) و(2). وكل ذلك يتم بالقلب. بل يمكن افتراض نواة النواة؛ وهو (+ _؛ _ +)؛ وهذه النواة تُنَمَّى بإضافة علامات أخرى كأن يكون الأمر هكذا (+ _ _؛ _ _؛ _ + +)...

يتلخص من كل ما تقدم أن أحد المفاتيح الأساسية لأبواب **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** للتنزه في رحابه هو التعرف، بدقة، على هذه الأوليات المنطقية الرياضية التي تأسست عليها التعاليم[45]؛ وقد وظفها كل واحد بحسب مجاله وطاقاته. ونعتقد أن حازماً بلغ شأواً بعيداً في هذا التوظيف.

ج ـ ابن عربي الحاتمي

على أن حازماً قد شآه ابن عربي الحاتمي؛ فإذا كان حازِمٌ اقتصر على مجال الأساليب التعبيرية، فإن ابن عربي شيَّد نظرية قائمة الذات في انتظام الكون ونضده. وقد كان منطلقه، في هذا التشييد، من نظرية العناصر الأربعة[46] ذات الأسس الميتافيزية الرياضية المنطقية؛ وإذ إن هذه العناصر هي ما تكَوَّن منها العالم الْمَادِّي، حسب التّصورات القديمة والوسيطة، فإن بينها منافرة طبعاً، ومناسبة، باستحالة نتج عنها الاتصال بين عناصر الكون، والتَّنَاغُم بين أجزائه، مما يجعل ما في الكون بَيْنَه تشابُهٌ واختلاف يُسْلِمُ بعضه إلى بعض كأنه سلسلة مترابطة الحلقات؛ وإذ إن كل شيء له بداية ونهاية، فإن الأوساط بمثابة جسور أو برازخ بين عالم وعالم، وبين شيء وشيء، ومجال ومجال، ووضع ووضع، ومقام ومقام، وحال وحال.

إلاّ أن ما ينبغيالاهتمام به، عند ابن عربي، هو مكانة الرموز الخاصة بالأعداد والأشكال؛ يقول ابن عربي: «اعلم أن العدد سر من أسرار الله تعالى في الوجود؛ وكل عدد مذكور في القرآن وفي الشارع فلِمَعْنَى. وهكذا خلق الله

(45) علوم التّعاليم؛ هي: الهندسة، والارتماطيقى، وعلم الموسيقى، وعلم الهيأة.

(46) محمد مفتاح، **رؤيا التماثل**، وخصوصاً المدخل.

الموجودات متعددة من اثنين إلى اثني عشرة؛ وهي نهاية مراتب العدد»[47]؛ ومعنى هذا أن كل عدد له نِسْبَةٌ إلى شيء ما في الوجود، مثل النَّسب الدموي؛ وإذ النسب الدموي يجعل الذرّية تنتمي إلى أب واحد، فإن كل ما في الكون صادر عن واحد أحد؛ ومن ثَمَّةَ فإن الْمُمْكنات هي استعارة له، أو كِنَايَةٌ عليه، أو رمزٌ إليه. ولعل هذا ما قصده بقوله: «إن من عرف النَّسَب فقد عرف الله، ومن جهل النَّسَبَ فقد جهل الله، ومن عرف أن النِّسَب تطلبها الممكنات فقد عرف العالم»[48]؛ وأما الأشكال الهندسيّة، وخصوصاً الدائرة فكانت آلة ورمزاً، هي آلة من حيث إنها وعاء للكون وأصل له، إذ هناك دائرة للموجودات الحسيَة وللمعقولات، وللخيال[49]؛ والإنسان نفسه يتكون من هذه الدّوائر بحسب علم النفس وعلم التشريح لدى عهد ابن عربي؛ وهي رمز من حيث إن الدائرة لها محيط؛ والله محيط بكل شيء علماً.

توضيحاً لما سبق، نقدّم التشكيل التالي:

العناصر: النار: ⟷ الهواء: ⟷ الماء: ⟷ التراب:

الطبائع: اليبوسة والحرارة ⟷ الحرارة والرطوبة ⟷ الرطوبة والبرودة ⟷ البرودة واليبوسة

وعليه، فإن الحرارة والرطوبة والبرودة واليبوسة موصلة بين العاصر الأربعة. وعندما تصاغ في تناسب رياضي، فإنها تكون كالآتي:



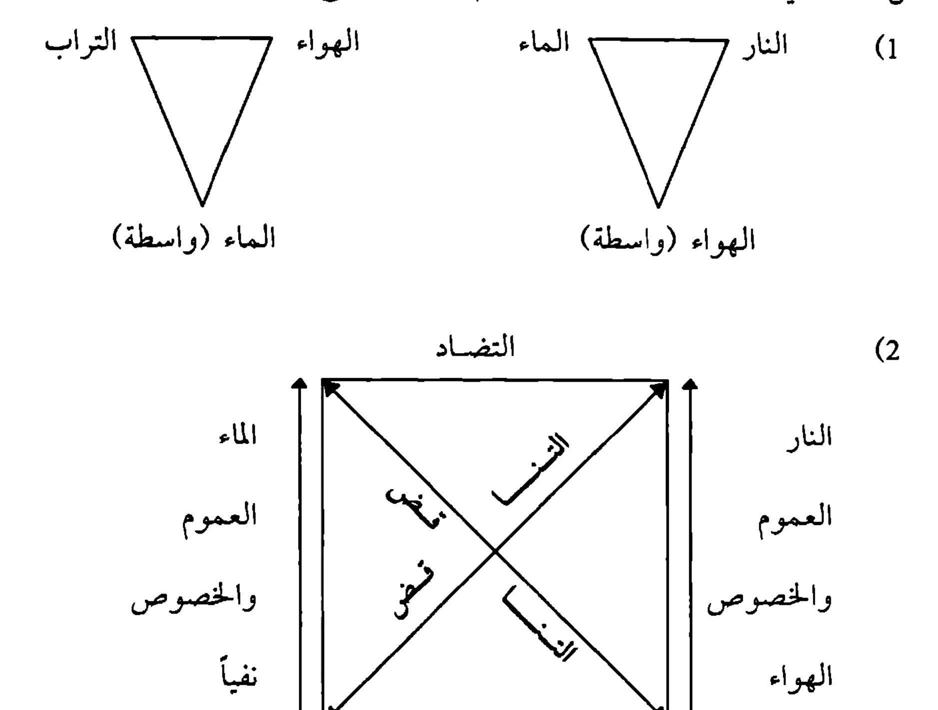
وإذ يعرف القارئ خواص التناسب وأعراضه من: استقامة وإبدال وقلب

(47) محيي الدين ابن عربي، **التدبيرات الإلهية في إصلاح المملكة الإنسانية**، نشر، بنيرج، 1339، ص. 198.

(48) محيي الدين ابن عربي، **الفتوحات المكية**، دار صادر، بيروت/ لبنان، مج 2، ص. 74.

(49) عبد الرحيم حيمد، **التصوف اليهودي (القبالة) والتصوف الإسلامي: دراسة مقارنة لنظريات الوجود والمعرفة في فكر موسى الليوني ومحيي الدبن ابن عربي**، أطروحة دولة، تحت إشراف د. أحمد شحلان، سنة 1421 ـ 1422/ 2000 ـ 2001.

وعكس وحذف، فإنه لا دَاعِيَ لملء فضاء الصفحة بها، وإنما ما نَهْتَمُّ به هو الشكل الهندسي؛ وهو، أولاً، مثلث، ثم، ثانياً، مربع.



د ـ أبو إسحاق الشاطبي

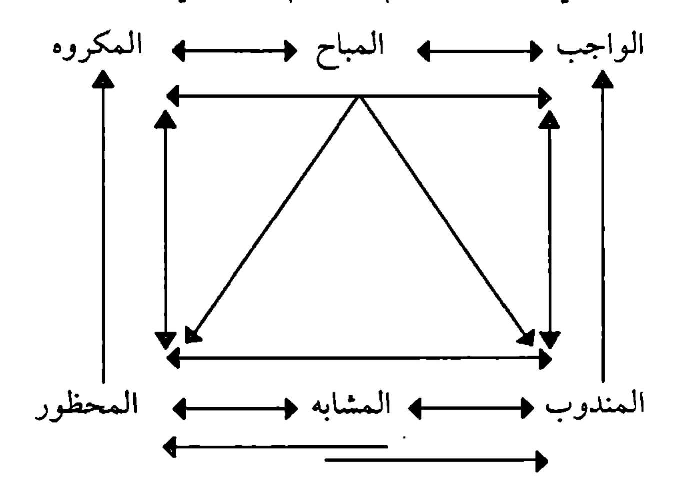
هكذا بَنَى ابن عربي **كوسمولوجيا** (انتظام الكون) على دعائم نظرية تقابل العناصر الأربعة؛ وإذ العناصر الأربعة دينامية تحقق استحالة عنصر إلى عنصر، فإنها استلزمت وجود أوساط عديدة تربط بينها؛ نظرية التقابل هذه هي ما أسَّسَ عليه الشاطبي نظريته في **مقاصد الشريعة**(50)؛ إلا أننا سنقتصر على تبيان تجلّياتها في قضيّتين اثنتين؛ أولاهما منطق جهات الأحكام الشرعية، وثانيتهما منطق الجهات المعرفية.

---

(50) محمد مفتاح، **رؤيا التماثل**، وخصوصاً المدخل؛ **والتلقي والتأويل، مقاربة نسقية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 1994.

1 ـ منطق جهات الأحكام الشرعية

من يرجع إلى كتاب **الموافقات** للشاطبي يجده كالآمدي في **الإحكام** تجاوز حدود الأربعة المعروفة إلى خمسة وستة؛ ومن هنا صارت الأحكام الشرعية لديه هي: الواجب والمندوب والمكروه والمحظور والمباح، وأُضِيفَ إليها حكمٌ سَادسٌ لم يُمْنَح اسماً قارّاً. هو «العفو»، أو «الْمُشْرِبُ» أو «المشوب»، أو «المتشابه» أو «الإضافي». وإذ افترضنا سابقاً أن «المباح» هو النواة التي يجتمع فيها الإيجاب والسلب، فإنها تتفرع إلى المندوب فالواجب إيجاباً، وإلى المكروه والمحظور سلباً، ثم يتداخل ما تفرَّع في موقع، أو حكم، دُعِيَ بالمتشابه أو المذبذب. . ؛ وقد يكون موازياً مُعَدِّلاً، بين الطرفين، وقد يميل إمّا إلى جهة الإيجاب، وإما إلى جهة السلب. وهكذا، فإن الأحكام الشرعية الآمرة الطالبة للفعل، أو الآمرة النّاهية عن الفعل ذات رُتب متفاوتة لـ «تفاوت المصالح الناشئة عن امتثال الأوامر والنواهي»(51). وتجسيم ما تقدم فيما يأتي:

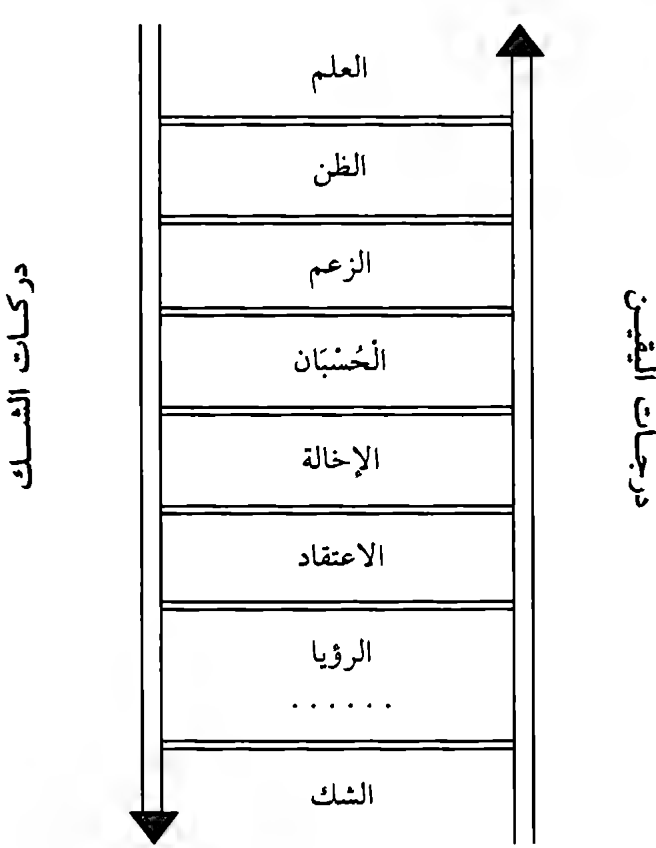


2 ـ منطق الجهات المعرفية

رتب الأحكام الشرعية متفاوتة لتفاوت المصالح؛ وتقدير التّفاوت يتأسس على تصورات ومعارف؛ ومن ثمة تَعَيَّن فَحْصُ طبيعة المعرفة وبيان درجاتها. وهذا

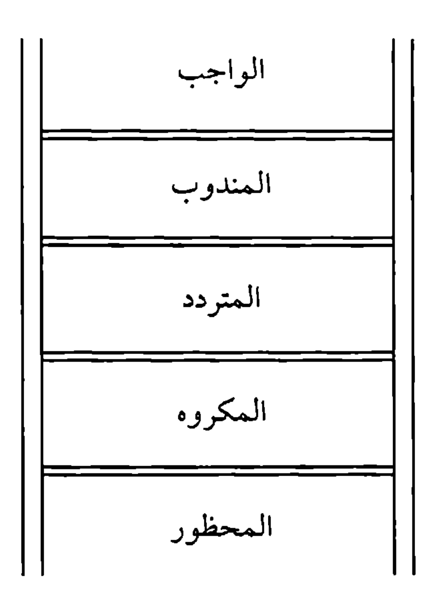
(51) أبو إسحاق الشاطبي، **الموافقات في أصول الشريعة**، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت ـ لبنان، مج 3، ص. 246.

الفحص هو ما تكفل به «منطق» الجهات المعرفية. والشاطبي، كغيره، بنى تأويلاته للنصوص الشرعية، على هذا المنطق. إذ يجد القارئ لديه تدريج لمعرفة: العلم والظن والشكّ والوهم؛ وكل مفهوم من هذه المفاهيم له درجات عليا، ووسطى، ودنيا. هكذا يجده القارئ يتحدث عن أدنى درجات الظن التي ليس تحتها «سوى ما ليس بظن»[52]، فما هي هذه الدرجات التّحتيّة التي ليست بظن؟ إنها الشك والوهم ودرجاتهما، وهما مُسْتَبْعَدَانِ في الأحكام الشرعية؛ ويفهم من هذا أن هناك ما فوق الظن، وهو العلم المستقى من دليل قطعي؛ على أن القارئ يمكن أن يتساءل عن أسماء هذه الدرجات، لكن الشاطبي لا يجيب عن سؤاله من خلال كتاب **الموافقات**، وإنما يمكن أن يرشده إلى مراجعة أفعال الظن والرجحان في النحو وفي اللغة؛ وها نحن، أولاء، نُجيب القارئ مقترحين عليه الخطاطة الآتية:



(52) ما تقدم سابقاً، مج 3، ص. 428.

يتبين من هذا أن «منطق» جهات الأحكام الشرعية يتأسس على «منطق» الجهات المعرفية، وأن كل حكم أو مفهوم يمكن له أن تكون له درجات، بل يمكن أن تكون لكل درجة مراتب. هذا التصور هو ما كان مهيمناً على ذهنية الشاطبي. فقد قرر أن «كل خصلة أمر بها أو نهي عنها مطلقاً من غير تحديد، ولا تقرير، فليس الأمر أو النهي فيها على وزن واحد في كل فرد من أفرادها»[53]؛ هناك، إذن، درجات ومراتب، ويميز بينها بالقرب أو البعد من أحد الطرفين؛ وإذ إن هناك مسافة مليئة بأطراف أو درجات، فهي، إذن، فيها وسط دائر بين الطرفين؛ وتوضيح هذا:



هكذا بنى الشاطبي نظريته في مقاصد الشريعة على نظرية التّقابلات «الموسعة» مما سمح له بتَعْداد جهات الأحكام الشرعية، والجهات المعرفية، واقتراح درجات لكل حكم ومفهوم، بل مراتب؛ كل هذا أدى إلى مراعاة الطبيعة البشرية المعقدة التي تتأثر بالأزمنة والأمكنة المتغايرة. لذلك يجد فيه كل معاصر ضالته.

---

(53) ما تقدم سابقاً، مج 3، ص. 135.

هـ ـ ابن خلدون

إن ما انْبَنَتْ عليه نظرية مقاصد الشريعة هو ما تأسست عليه نظرية **مقاصد التاريخ**[54] لدى ابن خلدون. ذلك أن نظرية العناصر الأربعة، بما يُحَايِثُهَا من تصورات طبيعية منطقية رياضية، أشرنا إليها قبل، كانت موجهة لأنظاره في تصوره لانتظام الكون، وفي اعتقاده لصيرورة التاريخ، وفي تكوُّن العصبيَّات القبلية، وفي اتخاذها معياراً للإصلاح. وقد تحكمت فيه هذه النظرية إلى درجة أن جعلت فكره يتسم بمفارقات؛ فهو، من جهة، يوظف جوانبها العلمية لتفسير التاريخ تفسيراً وضعيّاً، وهو، من جهة ثانية، ينساق لأبعادها الخياليّة ويؤول صيرورة التاريخ بموروثاتها الرمزية (عمر الدولة مثلاً).

تذييــــل[55]

بينا في القسمين السابقين مدى تجذُّر تلك الأولية الذهنية، ألا وهي التفكير بالمقابل (والمتشابه). وقد تجلت آليات هذا التفكير في أوليات ميتافيزيقية رياضية منطقية وظفت في مجال جغرافي مهم، من العالم القديم، ذي معارف مشتركة، لفهم الأكوان العلوية والوسطى والسفلية، إرضاء لتطلعات روحية، وإشباعاً لِضَرُورِيَّات ولحاجيّات مادية. لهذا شمل هذا التفكير الميتافيزيقيا والعلم والسياسة والدين واللغة. . . كما عند أرسطو وابن رشد وحازم وابن عربي والشاطبي وابن خلدون. . . إلى غيرهم من ممتازي الأناس.

وإذ افترضنا أن هذا التفكير وآلياته متجذرة في الطبيعة الخالصة، وفي

(54) محمد مفتاح، «التربية على التأويل الصحيح»، بحث نشر في مجلة **«العلوم التطبيقية»**، سلطنة عمان، وزارة التعليم العالي، العدد الصِّفْرِي، السنة الأولى، رمضان 1426هـ/ أكتوبر 2005 م، ص. 5 ـ 39.

(55) نقصد بـ «تذييل» هنا، معناها الموسيقى من الذيل: (Coda): «تشير إلى اجتياز فقرة أو جملة لحنية معينة موجودة وسط القطعة لأجل المرور أو الانتقال مباشرة إلى مؤخرتها، أو أحياناً لأجل الربط بين باقي الفقرات الموالية»، ص. 151 من كتاب: أحمد الإدريسي الغازي، **أسئلة وأجوبة حول الثقافة الموسيقية**، الجزء الأول، مطبعة السعادة، الدار البيضاء، 1996.

الطبيعة البشرية، فهذا يعني أنها متعالية عن الزمان والمكان والمجتمع والأشخاص. ومن ثمة، فإن على القارئ أن لا يعجب إذا وجدها متحكمة في السيميائيات الحديثة والمعاصرة؛ وهذا الوضع قد يفتح نقاشاً حادّاً حول الاتصال والقطيعة، والمطلق والنسبي، والفطري والمكتسب، وحول علاقة الحداثة وما بعد الحداثة بما قبل الحداثة...

الفصل الرابع

المبادئ التنظيمية

تمهيد

بينا في الفصول السابقة المبادئ المعرفية، والحركية، والتّوليفية، وسنسعى، الآن، إلى إبراز **المبادئ التنظيمية**، في هذا الفصل الذي سيكون تَتْوِيجاً لما تَقَدَّمه، لأنه سيجمع كثيراً من وِجِهات النظر حول انتظام الكون[1] وتناغمه[2] في عصور مختلفة، ابتداء من **الرؤيا الميتافيزيقية** التي انعكست في الفلسفات، وفي الآداب، وفي العلوم، وفي الأديان، وفي اللغة، إلى **الرؤى الحديثة** في تجلّياتها التأملية، والإجرائية، فإلى رؤى العلوم المعاصرة من بيولوجيا، وطب، ورياضيات، ثم إلى الرؤيا الشعرية التي هي جوهر انتظام الكون وتناغمه، لأنها جماع ما تفرق في غيرها، من حيث إنها تَقْرِنُ بين التعبير باللغة، وبين الخيال، وبين التّعقل[3]. لهذا، فإننا سنتناول المبادئ التنظيمية في إطار ثلاث حقب؛ حقبة ما قبل القرن السادس عشر، وحقبة ما بعده إلى المنتصف الثاني من القرن العشرين، والحقبة المعاصرة، ثم تنزيل النظر إلى العمل.

1 ـ حقبة ما قبل القرن السادس عشر

تحكم في نظرية انتظام الكون قبل كوبرنيك (1473 ـ 1543) وقبل كريستوف

---

(1) الكونيات، أو انتظام الكون — Cosmology (E) Cosmologie (F).

(2) تناغم — Harmony (E) Harmonie (F).

(3) محمد مفتاح، **الشعر وتناغم الكون. التخييل الموسيقى المحبة**، مكتبة المدارس، الدار البيضاء، 2003.

كولومبوس (1451 ـ 1506) التصورات الثقافية والعلمية القديمة والوسيطة، وخصوصاً علمي الفلك والجغرافيا[4]؛ وكان لب هذين العلمين هو نظرية المركز (الأرض، ثم الشمس)، ونظرية الأقاليم السبعة؛ انعكست، إذن، نظرية انتظام الكون (أو الكونيّات) في التراث كله بمختلف أجناسه وأنواعه، من رسم، ونحت، وكتب، وآداب، وأساطير؛ إلا أن أهم مصدر لها، في نظرنا، هو الكتب الدينية كالتوراة، والإنجيل، والقرآن، لأنها ليست إلا إعادة إنتاج لما كان معروفاً في المأثورات الثقافية والعلمية حينئذ.

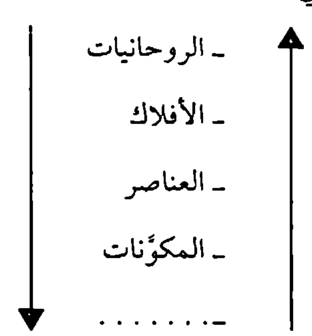
القارئ لتلك المأثورات التي تدور حول انتظام الكون، وترتيبه، وتسلسله، ومركزه، يجدها تتّفق على كثير من المسائل، والقضايا، وتختلف على قليل منها؛ وما دام الأمر هكذا، فإننا سنقدم خلاصة مركزة لها من خلال ما ورد في **المقدمة**[5] حيث تحدث ابن خلدون عن (تفسير حقيقة النبوة)؛ وعناصرها هي:

- أن هناك ترتيباً محكماً يتجلى في ارتباط الأسباب بالْمُسَبّبات، وفي اتصال الأكوان بالأكوان.
- أن هناك استحالة موجودات إلى موجودات، بحيث إن كل وحد منها مستعد لأن يستحيل إلى ما يليه صاعداً وهابطاً.
- أن هناك عوالم محسوسة:
  - عالم العناصر الأربعة التي هي الأرض والماء والهواء والنار، والتي يتصل بعضها ببعض.
  - عالم التكوين الذي هو المعادن ثم النبات ثم الحيوان بأجناسه وأنواعه التي يكون في قمتها الإنسان.
  - عالم الأفلاك والكواكب السبعة، أو الثمانية (أو التّسعة).
- أن هناك عوالم غير محسوسة:

(4) ينظر في هذا الموسوعات والمعاجم المختصة.

(5) عبد الرحمان ابن خلدون، **المقدمة**، **تفسير حقيقة النبوة**، تحقيق.د. درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، ط. ثانية، 1420هـ/ 2000 م، صص. 93 ـ 107.

■ عالم الروحانيات الذي لا يدرك بالحواس الخمس[6] وإذا ما أردنا ترتيب هذه العوالم فإنها تكون كالآتي:



ولكل عالم خواص:

- الروحانيات: الحس والإدْراك والعقل والعقل المطلق.
- الأفلاك: الحس والإدراك والعقل وشيء من العقل المطلق.
- العناصر: الحس والإدراك
- المكونات هي:
  - الجماد: قليل من الحس.
  - النبات: شبه الحس.
  - الحلزون: الحس.
  - القردة: الحس والإدراك.
  - الإنسان العادي: الحس والإدراك والعقل.
  - الوَلي: الحس والإدراك والعقل والمعرفة اللدنية.
  - الإنسان النبي:

◆ الحس والإدراك والعقل والمعرفة اللّدنية والمعرفة الْمَلَكِيَّة.

(6) محمد مفتاح، «التربية على التأويل الصحيح»، **مجلة العلوم التطبيقية**، العدد الصفري، السنة الأولى، رمضان، 1426هـ/ أكتوبر 2005 م، سلطنة عمان، وزارة التعليم العالي، ص. 4 ـ 39.

وبناء على هذا فإن الترتيب يصير كالآتي:

ـ الألوهية
ـ الإنسان الكامل.
ـ الروحانيات.
ـ الأفلاك.
ـ العناصر.
ـ المكوّنات.
ـ . . . .

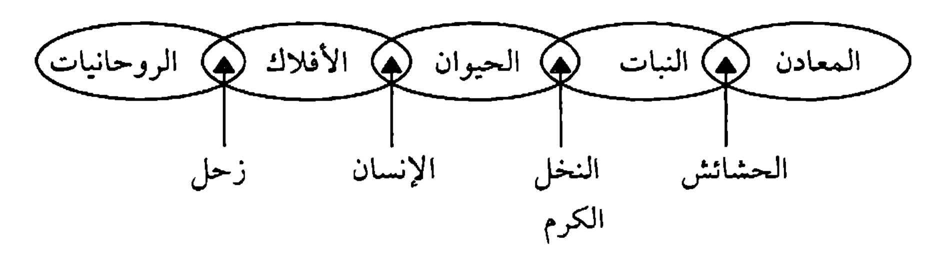
وهذا الترتيب يجعل (الإنسان الكامل) محاذياً لمرتبة الألوهية، لأنه انسلخ من النفس البشرية إلى النفس الملائكية؛ هكذا، يمكن أن يصعد الإنسان ويستحيل إلى أن يصير في مرتبة خليفة الله في الأرض، أو أن يهبط ويستحيل إلى أن يصبح في عِدَاد المخلوقات السُّفْلِيّة. ويظهر أن هذه خاصية إنسانية، إذ ليس من المعقول أن يصعد الجلمود ويستحيل إلى مثل درجة الإنسان، لكنه يستطيع أن يحقق نوعاً من الترقّي ضمن أفقه؛ إذ كل أفق فيه درجات ورتب؛ قد يقال: إن ادعاء الترقي هرطقة، لكن القارئ مُطالب بأن يستحضر خاصية الحياة في كل شيء بهذا الكون؛ إن هذه الخاصية هي ما يحقق الاستحالة والاتصال، بحيث يكون آخر أفق متصلاً بأول أفق يليه: آخر أفق المعادن متصل بأول أفق النَّبات، مثل الحشائش؛ وآخر أفق النَّبات، مثل النخل والكرم، متصل بأول أفق الحيوان، مثل الحلزون، وَبِمَا لَهُ قُوَّاتٌ إلا قوة الحس؛ وآخر أفق الحيوان هو القردة التي لديها الحسُّ والإدراك ويتصل بأفق الإنسان الذي لديه الحس والإدراك والعقل؛ وآخر أفق الإنسان يتصل بأول عالم الأفلاك؛ وآخر أفق عالم الأفلاك يتصل بأول أفق الملائكة[7].

ما قدمه ابن خلدون، في حديثه هذا وفي مواضع أخرى من **المقدمة**،

(7) ليس هناك دقة في ترتيب أفكار ابن خلدون، ويظهر أن الرجل كتب هذه الفقر اضطراراً، لأنه كان يؤمن بنظرية النبوة من جهة، ولا يعتقد في كل ما كتب حول نظرية انتظام الكون، مثل مبدأ حياة الأفلاك من جهة ثانية.

مستمدٌّ من علم النفس ومن علم التشريح ومن علم وظائف الأعضاء ومنافِعها، الموروثة عن الطب الأبقراطي والجالينوسي الذي يعثر القارئ عليه في مؤلفات ابن سينا وابن طفيل وابن رشد؛ بل إن المعلومات الواردة عنده مُخْتَزَلَةٌ جداً؛ يتحدث عن الاتصال بدون تبيان العوامل التي تؤدي إليه، بعكس بعض الفلاسفة (ابن سينا مثلاً)، وبعض المتصوفة، وخصوصاً محيي الدين بن عربي الذي يجعل مبدأ الحياة، ومبدأ المحبة، ومبدأ التناكح... من الأسباب المحققة له(8).

ما يهمنا، في هذا السياق، أن العالم يتألف من أكوان مُتَكَثِّرة مُتَّصلة انبثقت من وحدة، مما جعلها تتشابه وتتخالف في آن واحد، لأنها تنتمي إلى عائلة واحدة، كأنها العائلة الدمويّة؛ الأب يلد ابناً، ثم الابن يلد ولداً؛ الابن في هذه الحال يصير واسطة بين الجد والحفيد؛ الواسطة هنا دموية لكنها تكون بغير ذلك تبعاً لتنوع الأشياء والظواهر والحقول المعرفية؛ هي نظرية النسبة والتناسب في الرياضيات، ونظرية العناصر الأربع في الطبيعيات، ونظرية الْحَدّ الأوسط في المنطقيات، ونظرية البرزخ في الرُّوحَانِيَّات، ونظرية المشوب في الشرعيات، ونظرية المشرب في النّحويَّات، ونظرية وجه الشبه في البلاغيات؛ الواسطة؛ هي الحشائش، والنَّخل، والإنسان، وزُحَل.. في الكونيات.



وأما العناصر فعددها أربعة؛ هي الأرض والماء والهواء والنّار(9)؛ ويمكن أن

(8) محمد مفتاح، **رؤيا التماثل**، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، 2005، وخصوصاً المدخل.

(9) العناصر الأربعة: النار: يابس + حار
الهواء: حار + رطب
الماء: رطب + بارد
الأرض: بارد + يابس

«الحرارة» موصلةٌ بين «النار والهواء»، و«الرطوبة» بين «الهواء والماء»، و«البرودة» بين «الماء والأرض»، و«اليبوسة» تجمع بين «النار والأرض»، و«الحرارة»، و«البرودة» تفرق بينهما.

تضاهى بالأكوان الأربعة التي هي عالم التَّكوين، وعالم العناصر، وعالم الأفلاك، وعالم الأرواح؛ وكل من العناصر والأكوان ينتمي إلى عالم الطبيعة، يقتضي هذا العالم أن يكون هناك تدرج وترتيب من الأعلى إلى الأسفل، أو من الأسفل إلى الأعلى: «صاعداً من الأرض إلى الماء، ثم إلى الهواء، ثم إلى النار، متصلاً بعضها ببعض؛ وكل واحد منها مستعد إلى أن يستحيل إلى ما يليه صاعداً وهَابِطاً»[10]، وعالم التكوين يستوجب الصعود من المعادن إلى النبات، ثم إلى الحيوان، وكذلك عالم الأفلاك والكواكب يستلزم الصعود من الأرض. . . إلى زحل؛ وعكس هذا يكون النزول من الأعلى إلى الأسفل.

وأما عالم الأعداد فهو خال من الحركة والزمان؛ لذلك يجوز فيه الإبدال، والقلب، والعكس، والتحليل، والتركيب؛ ويظهر أن القسم الرابع من الاستعارة في كتاب **الشعر** لأرسطو هو من قبيل التناسب الرياضي ذي الحدود الأربعة؛ والحجة على هذا أن ابن الْبَنَّاء العددي المراكشي[11] وظَّفَ نظرية التناسب الرياضي الموجودة بكتابه «**رَفْع الحجاب عن وجوه أعمال الحساب**» وفي كتابه «**الروض المريع في صناعة البديع**»؛ ويمكن أن يمثل لهذا النوع بالكلمات وبالحروف؛

الكلمات	البدن	:	القلب		المدينة	الملك.
الحروف	أ	:	ب	:	جـ	د (استقامة)

وإذا ما طبقنا خواص التناسب، فإن الحصيلة تكون كالآتي:

ب	:	أ		د	:	جـ	(قلب)
ب	:	د		أ		جـ	(إبدال)
جـ	:	ب		د	:	أ	(قلب وعكس)
د		ب		ب		أ	(العكس)
جـ		ب		أ		ب	(قلب العكس)
د		ب		جـ	:	ب	(إبدال العكس)
جـ		ب	:	جـ	:	أ	(عكس وإبدال)

---

(10) عبد الرحمان ابن خلدون، **المقدمة**، ص. 93.

(11) ابن البناء المراكشي، **رفع الحجاب عن وجوه أعمال الحساب**، تقديم وتحقيق ودراسة محمد أبلاغ، مطبعة دار المعارف، الجديدة، الرباط، المغرب، ص. 1994. =

وباللغة العادية:

ـ البدن القلب؛ المدينة الملك

ـ القلب البدن؛ الملك المدينة

ـ البدن المدينة؛ القلب الملكُ

ـ القلب المدينة؛ الملك البدن

ـ الملك المدينة؛ القلب البدن

ـ المدينة الملك؛ البدن القلب

ـ الملك القلب؛ المدينة البدن

ـ المدينة القلب؛ البدن الملك(12)

يتبين من هذا أن كل تناسب يحتوي على أربعة حدود تنتج عنها ثمانية تناسُبات، وإذ هناك معكوس التناسب، فإن الحصيلة ستكون ستة عشر تركيباً، وإذْ كلُّ تركيب يحتوي على حدين، فإن الْجُدَاءَ هو: ($2 \times 4 = 8 \times 2 = 16 \times 2 = 32$). فهل هذا الصنيع يصح في العناصر الأربعة، والأفلاك، والمكونات؟ فإذا ما جازَ ألاَ يقع الإخلال بالترتيب والتدريج ودلالاتهما وغاياتهما؟ ألا تخضع الأعداد للزمان والمكان حينما تتداول في المجتمع فتصير محكومة بالتدرُّج والترتيب؟ اَلتدرج والترتيب متعاليان؟ إنهما متغيران تابعان لمقاصد المدرِّج والْمُرَتِّبِ المحكوم بمقتضيات الأحوال؛ على أننا نؤكد، هنا، أنه لا يهمناَ الاختلاف بين السياقيِّين والتَّجريديّين، إنما يشغَلُنَا تأكيد أن نظرية التناسب بخواصِّها هي من بين **ما يحقق الانتظام بين الأكوان والأشياء**(13)، وإن كانت

= ـ **الروض المريع في صناعة البديع**، تحقيق بنشقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، 1985.

ـ محمد مفتاح، **التلقي والتأويل، مقاربة نسقية**، دار المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994.

(12) كما يمكن توليف استعارات كأن يقال: قلب المدينة، وملك البدن...

(13) تناولنا نظرية النسبة والتناسب في كثير من مقالاتنا وكتبنا؛ انظر **مشكاة المفاهيم**، وخاصة الفصل المتعلق بحازم القرطاجني، **ورؤيا التماثل**، ولا سيما عند حديثنا عن الشعر الملحون.

مختلفة الجواهر متضادة القوى؛ والمثال الآتي يوضح هذا الوضع:

الألوهية : الكون الكبير : الإنسان : البدن

لقد بذلت مجهودات كبيرة، من بعض الفلاسفة وأهل التصوف، لإثبات التناسب بين الأُلوهية والإنسانية، وبين الكون الكبير والكون الصغير، فعقدت مناسبات بين قدرات الإنسان وقواه ومكوناته العضوية والنفسية من جهة، وبين قُدُرَاتِ الألوهيّة ومحتويات الكون الكبير من جهة ثانية[14]، كما سنرى في الفصل الرابع من القسم الثاني.

تلك مجرد أمثلة قليلة، وعلى من أراد أن يبحث عن المزيد أن يرجع إلى علم الكلام والتصوف والبلاغة وأصول الفقه والنحو..؛ ذلك أن كل ما في الكون، سواء أكان طبيعياً أم ثقافياً يمكن أن يقاس بينه وبين غيره؛ على أن أهم ما يحقق النَّسَب والتناسب هو اللغة بالتشبيه وبالاستعارة وبالكناية وبالرمز، إذ يمكن أن يقال: (فلان) بَعُوضة، أو جُلْمُود، أو نخلةٌ خاوية على عروشها، أو ثورٌ وحشيٌ، أو قَمَرٌ كاسِفٌ، أو وسواس خنَّاسٌ؛ ويقال أيضاً: تبعَّض، أو تَنَخَّلَ، أو توحَّش، أو انْكَسَف، أو تَشَيْطَنَ، أو تَحَشَّر..؛ ويقال أيضاً: (فلان) أشعب، أو مُسَيْلمة، أو مَادِر..؛ هكذا صَحَّ حملُ صفات عديدة من آفاق متعددة على ذات واحدة، مما أكَّد الصلات الوثيقة بين الآفاق المختلفة، على أن هناك من يجعل الوصف بالجلمود، والنخلة، والثور الوحشي، والقمر الْمُغْتِم، والشَّيْطَان، والبعوضة واقعاً وحقيقة، لأنها تعابير صحيحة لغوياً، وجائزة فعلياً في لحظة من اللحظات إذا صدرت من شاعر موهوب يجوز له الانسلاخُ من البشرية إلى شيء آخر باستغراقه في العملية الإبداعية.

مكونات عقيدة انسجام الكون وتناغمه في العصور القديمة، والوسيطة هي:

- التطور الدائم للكون؛ أو ما يعبر عنه بالاستحالة، وخصوصاً ما في عالم الكون والفساد، أو ما تحت القمر.
- عبارة عن حلقات متسلسلة تربط بينهما روابط دعيت بأسماء مختلفة، بحسب الرؤى الفلسفية، والحقول المعرفية.

---

(14) محمد مفتاح، رؤيا التماثل، المدخل.

- الكون مليء بعناصر موجودة بين درجة عليا ودرجة سفلى.

- يمكن ملء المواقع الفارغة إذا وجدت، أو خلق كائنات بِتَوْرِيثِهَا بعض السمات التي تجعلها منتمية إلى عائلتها.

- صحة مبدأ كل شيء يشبه كل شيء بجهة من الجهات، ويختلف معه بجهة من الجهات.

- التصور الغائي للكون، بحيث إنّ كل شيء فيه له وظيفة معيّنة وغاية مُحَدَّدة؛ العين للإبصار، واليد للعمل، والرِّجل للمشي. . ؛ وللأفلاك أفعالها، وللروحانيات مهامها؛ تقدير من حكيم عليم.

على أن هناك من لم يَتَبَنَّ الغائية كأن تصير العين للمشي، والروحانيات جلاميد؛ وفي ضوء هذا الاقتراح فإن مبدأ: **كل شيء يطابق كل شيء يُصْبِحُ هو المهيمن**[15]؛ والمسلمات الميتافيزيقية، والتعابير اللغوية تسمح بهذا؛ ذلك أن الله خالق كل شيء، وقادر على كل شيء؛ وهناك عين الشمس، ووجه القمر، وقُنَّةُ الجبل؛ الشمس امرأة حقاً، والقمر إنسان جميل صِدْقاً، والجبل شيخ وقور فعلاً؛ على أننا نعتقد أن اللاَّغائية تصوّرٌ سديمي عمائي لِلْكَوْن، قد يحرم الإنسان من الحياة فيه بكيفيّةٍ عادية، بَلْهَ الحياة الكريمة المبدعة؛ إنها الكارثة حقّاً. لهذا، فإنّ ما نُصادفه من تعابير شعرية لا غائية يجب أن يؤول بنظرية **الانسلاخ** التي أشار إليها ابن خلدون؛ إنها نظرية أوْجَدَتْ تفسيراً لظواهر الْوَحْي والرُّؤْيَا والإِخْبَار بالْمُغَيَّبَاتِ والنبوة، بإثبات الاتِّصال بين بعض النفوس البشرية بالملأ الأعلى لوقوع «الانسلاخ من البشرية إلى الْمَلَكِيّة بالفطرة في لحظة أقرب من لمح البصر»[16]؛ إن هذه النظرية تُسْعِفُ محللي النصوص الشعرية باعتبارها نتيجة انسلاخ لِلْمُبْدِع من الْكَيْنُونَة العادية إلى وجود شمولي فأتى بِما له معنى ودلالة في سياق لحظي، لا على أنه حقيقة اعتيادية.

نظرية انسجام الكون وتناغمه في العصور القديمة والوسيطة تهدف إلى إثبات وحدانية الله وتعدد مخلوقاته، وقدرات خليفته في هذا الأرض على التَّشَبُّه به.

---

(15) أكثر ما يتجلى هذا في نصوص الشعر المعاصر؛ وسنبين هذا بتفصيل حينما يصل وقته.

(16) عبد الرحمان ابن خلدون، **المقدمة**، ص. 97.

2 ـ حقبة الاكتشافات

استمرت هذه النظرية إلى القرن السادس عشر الذي حصلت فيه الاكتشافات العلمية والفضائية والجغرافية، وإحياء التراث الإغريقي الروماني، والاعتماد على المؤلفات العربية الإسلامية؛ وكان من نتيجة كل هذا إعادة النظر في تصور الكون وكيفية انتظامه لعهد الإصلاح وعصر الأنوار، والحقبة الصناعية؛ وإذ المدة طويلة والموضوع متشعب، فإننا سنقتصر على بعض الاستعمالات اللغوية المتجلية في الاستعارات؛ مثل **الكون آلة**، **والكون سَاعَةٌ**، **والطبيعة كتاب**.

توحي هذه الاستعارات بأنها وليدة الثورة العلمية التي كانت تسعى إلى معرفة حقيقة كل شيء وكنهه، إذ لا شيء يمنع من معرفة العالم الذي هو شبيه بالآلات الميكانيكية التي فرضت نفسها، وكلما تقدم الإنسان في معرفة الآلة، وكيفية اشتغالها، وقوانينها، أَمْكَنَ له التَّنَبّؤ بأعمالها تَنَبُّؤاً سليماً، وتَيَسَّر له معرفة كيفية اشتغال العالم والتنبّؤ بمساره. وبهذا كله تُمكن السيطرة على العالم والطبيعة. لهذا فإن هذه الاستعارات «تسويغ للسلطة، والهيمنة على الطبيعة»[17]، وفرض النظام على **المجتمع**، بعدما بدأ شعور طبقي يُنْمُو بين الناس حينئذ؛ على أن هذه الرؤيا الآلية التي كانت ترى الكون جامداً ومَيِّتاً لم تكن وحدها، لكن **المذهب الحيوي** كان بجانبها، وهو يرى أن الحياة سارية في كل شيء؛ وإذا كان الأمر هكذا، فإن أضعف مخلوقات الله يجب أن يكون لها بعض الاحترام[18]. إنه امْتِدَادٌ للرؤى الفلسفيّة والتصوفية السابقة، لكنه سيصل إلى القمة لدى المذهب الرومانسي[19]، ثم ما تفرع عنه من تيارات أدبية وفنية إلى يومنا هذا.

بقيت نظرية انتظام الكون وتناغمه والثّقة في قدرات الإنسان هي السّائدة في العصر الحديث، بل إن أطروحاته الكبرى الفلسفية والعلمية والثقافية اتخذت انسجام الكون شعاراً لها. يرى القارئ هذا في نظرية الأنساق العلمية، وفي علم النفس، وخصوصاً النظرية الجشتالطية؛ وقد كان لهما تأثير كبير في التحليل الثقافي، وتحليل الخطاب، والدراسات الاستعارية؛ كان لنظريَّة النسق توظيف

(17) Stephen H. Kellert, In the Wake of Chaos, the University of Chicago, 1993, pp. 155-157.

(18) *Ibid.*, p. 156.

(19) Georges Gusdorf, *Le Romantisme*, Payot et Rivages, Paris, 1983.

موفق لدى بعض الدارسين العرب، إذ حَلَّلُوا في ضوئها ظواهر ثقافية واجتماعية وبلاغية؛ وهم، وإن لم يلتزموا بمعناها العلمي الصارم: أطروحات، ومسلمات، ومبادئ. .، فإنهم على الأقل حافظُوا على معناها الضعيف الذي يعني توليف أجزاء مُتَنَاغِمة للوصول إلى نتيجة معينة[20]؛ وأما النظرية الجشتالطية فهي تدل على أن الحوادث تدرك في انتظام؛ هذا الانتظام الذي يشمل كل الأنشطة النَّفْسَانِيّة، مثل التفكير، واللغة وحل المشكل، والذاكرة؛ وينتج عن الإدراك التعرف ثم الاستجابة ثم العمل؛ وقد ركزت على الإدراك بحاسة البصر التي تتحكم فيها مواقع معينة من الدماغ، إلا أن هذا الإدراك لا يتم بكيفية سلبيّة، لكنه يحصل بيقظة إدراكية وانتظام؛ وعليه، فإن قاعدة العالم الذي نعيش فيه، بما يحتويه من أشياء، وأناس، وأحداث، وأعمال، يجب أن تدرك **ككل منتظم**، وأن هذا **الكل المنتظم** يجب أن يعلل في مصطلحات مبدأ مهيمن واحد[21].

3 ـ الحقبة الحديثة والمعاصرة

استفاد اللّسانيون ومحللو الخطاب من هذه المبادئ فنظروا إلى اللغة باعتبارها بنية، ثم حللوا هذه البنية على مستوى الأصوات، والمفردات، والتراكيب، والدلالة. هكذا يجد القارئ كتباً تُعَنْوَنُ بِالتِحَام النص، أو باتساقه، أو بانسجامه[22]، ثم وضعت مفاهيم لبناء هذا الانسجام، مثل الحقول الدلالية[23]، والتشاكلات[24]، والإطار، والمدونة، والنماذج الذهنية.

من بين الأبحاث التي تأثرت بالنظرية الجشتالطية ما أنجزه لايكوف، وجونسون في كتابهما «**الاستارة نحيا بها**»[25]، ثم في كتب وأبحاث أخرى؟

---

(20) هناك أعمال قيمة للأستاذ. د. عبد الله الغذامي، و.د. عبد الرحمان طه، وغيرهما.

(21) Peter Dodwell, Brave New Mind. A thoughfut Inquiry Into the Nature and Meaning of Mental Live, Oxford University Press, 2002, pp. 23, 24, 83, 84, 95, 97, 103, 104, 107, 125, 210.

(22) هناك كتب متداولة بين أهل الاختصاص ألفها هاليداي، ورقية حسن وآخرون.

(23) شاعت في حقبة معينة نظرية الحقول الدلالية، وخصوصاً في تحليل الخطاب السياسي والعلمي.

(24) التّشاكلات وظفتها المدرسة السيميائية: Isotopies الباريزية الفرنسية، وقبلها المدرسة الأميريكية الأناسية بعنوان: التحليل المتوالي Componential Features.

(25) Georges Lakoff/ Mark Johnson, *Metaphors Weliveby*, Chicago, 1980.

Georges Lakoff/ Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York, 1999.

ينطلق المؤلِّفان من مبدأ عام؛ هو أنه يمكن التعبير عن مجال مجهول في مفاهيم ميدان معروف، أو عن مجال أقل معرفة للناس في مفاهيم ميدان آخر؛ والمثال الشهير المتداول؛ هو الجدال حرب[26].

وإذ «الحرب» هي المشبَّهُ به، فإنها سَتُتَّخَذُ بِنْيَةً أساسية تُقَاس عليها بنية «الجدال»؛ وعناصر البنية الحربيّة؛ هي:

- **المشاركان، أو المشاركون في الحرب.**
- **الأطرف المشاركة فيها:**
  - الموقعان.
  - تخطيط الإستراتيجية.
  - الهجوم.
  - الدفاع.
  - الانسحاب.
  - المناورة.
  - الهجوم المضاد.
  - تضييق الخِنَاقِ.
  - الهدنة.
  - الحصار/ الانتصار.
- **المراحل:**
  - الشروط الأولية:

للمشاركين في الحرب مواقع مختلفة، من حيث إن كلاً منهم يحاول محاصرة عدوه، مع تحمل مسؤولية الدفاع عن موقعه.

(26) Argument is War يمكن أن تترجم بالمناظرة، وبالسجال؛ لكن «الجدال» يُقرِّبُهَا من مقصد المؤلفين؛ وقد أوردنا هذا المثال في كتابنا «تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص»، المركز الثقافي العربي، بيروت/ البيضاء 1985.

● **البداية:**

* أحد العَدُوَّين يهاجم الآخر.

● **الوسط:**

* تركيب الدفاع.

* المناورة.

* التراجع.

* الهجوم المضاد.

● **النهاية:**

* إما الهدنة وإنما تضييق الخناق.

* الحصار.

● **الحالة النهائية:**

* تحقق السلام بسيطرة المنتصر على المنهزم.

● **التوالي الخطي:**

* التراجع بعد الهجوم.

* الدفاع بعد الهجوم.

* الهجوم المضاد لصد هجوم العدو.

● **السبب:**

* الهجوم للدفاع أو الهجوم المضاد لصد هجوم العدو.

● **الغاية:**

* الانتصار.

ذلك هو تصور الرَّجلين للحرب ومراحلها وغاياتها؛ وتحليلهما لِبِنْيَتِها يُنْبِئ عن معرفة خلفية عميقة بها ناتجة عن إحساس وإدراك وتعرف وممارسة؛ إنها

تجربة شخصية عاشها كل منهما؛ إنهما محيطان بكل تفاصيلها كأنهما خاضا معركة فعلية، أو قرآ كثيراً حولها؛ ذلك أن رجل السياسة، أو الفيلسوف الإنساني، أو الأستاذ الجامعي، أو غيرهم ممن له خبرة بالجدال أكثر من الحرب، يفضل أن يقول:

الحرب جدال.

بل إن أفكار العصر، لما تدعو إليه من تحاور وتعايش وتوافق وإقناع واقتناع، تفضل هذه الاستعارة على سابقتها؛ إن ذلك التشبيه/ الاستعارة ينبئ عن تناقض عميق في البنية الفكرية للرجلين؛ فهل هناك منتصر ومنهزم في الفكر؟ وأين نِسْبِيَّة الأفكار؟ وأين الديمقراطية والاختلاف؟ وأين التجربة الشخصية؟ وهل تغلبت ثقافة **الشخصية القاعدية** وإيديولوجية الدولة على المثل الفكرية؟ وهل يتطلب الحوار، أو الجدال الفكري مقولة: (الحرب خدعة)؟، إذا كان الأمر كذلك، فأين النزاهة الفكرية؟

هدفنا من هذا الكشف عن أبعاد ذلك التشبيه/ الاستعارة أن نُنَبِّه إلى عدم حِيَاد اللغة المزعوم لأنها تُعَبِّرُ عن البنية الذهنية العميقة، وعن التدافُعَات الدَّولية والمجتمعية والجماعية لتحقيق أهداف اقتصادية وعلمية، وليس البحث عن مطابقة متوهمة بين بنيتي «الجدال»، و«الحرب». لقد سبق للباحثين أن تَنَبَّهَا إلى أن أية استعارة تُظهر بعض الخواص، وتُغْفِل أخرى. وقد أشار القدماء والمحدثون إلى أن المطابقة بين المشبه والمشبّه به إذا تحققت، فإنه لم يبق هناك تشبيه أو استعارة، وإنما تَشَابُهٌ وتَعَادُلٌ؛ هكذا يصير «زيد أسد» أو «أسد زيد»، من باب الحقيقة والمطابقة؛ وسواء أكان التركيب تشبيهاً واستعارة، أو تَشَابُهاً وتَعَادُلاً، فإنه يخفي مرامي قد تكون أهم مما يظهره؛ وعليه، فإن عمليات الاستعارة قد تكون من باب التَّمْويه والْمُراوَغَة لِصَرْفِ النظر عن المغازي الحقيقية كالشأن في كثير من الاستعارات السياسية؛ و«الجدال حرب» من هذا القبيل؛ إذ إن بنية الجدال تحتوي على طَرَفَيْنِ أو أطراف، لكل واحد معتقداته وأهدافه يريد أن يصل إليها بالإقناع والإمتاعَ للاقتناع؛ إنها استعارة تتَزَيّا بلباسِ التعليم الموضوعي، لكنها تخفي تعليم أساليب الحرب والغلبة والقهر؛ درءاً لكل هذا، فإنه يمكن صوغ التشبيه/ الاستعارة الآتية:

● الجدال مقابلة رياضية

اللعبة الرياضية تقتضي شروطاً ضروريّة، وأخرى تكميلية؛ الشروط الضرورية في لعبة كرة القدم هي الفريقان، وهي الميدان الْمُقَنَّنُ، والشبكة، والحكام، وحركة اللآعبين، وأفعالهم، بما تقتضيه من قدرة على التدافع، والهجوم، والهجوم المضاد، والمناورة، باعتماد على لياقتهم البدنية، وثقافتهم التِّقْنِيّة؛ إلا أن ما يَهُمُّنَا هو أن مآل اللعبة ينتهي إلى منطق صارم: الهزيمة أو النَّصْر، أو إلى منطق مائع: **هذا وهذا** في آن واحد؛ أي التعادل الذي هو وسط بين النصر والهزيمة؛ وأما الشروط التكميلية، فهو العشب، ومظاهر الزينة، والعلامات البصرية. .

يمكن للباحث أن لا يكتفي بهذا، كأن يقترح استعارات/ تشبيهات أخرى؛ مثل: **الجدال عتاب مُحِبَّيْنِ**؛ **والجدال مقاولة لُغوية**. . ؛ على أنَّ ما نُريد أن ننبه إليه هو أن التشبيهات/ الاستعارات أنواع؛ منها ما يقصد به مجرد الإمْتاع حينما يتعلق الأمر بالأساليب الأدبية، ومنها ما يهدف إلى الإقناع حينما يمرر به خطاب سياسي، ومنها ما يسعى إلى إنشاء مفاهيم لعلم جديد، مثلما هو الشأن في البيولوجيا المعاصرة؛ ومهما اختلفت المقاصد والأهداف والمساعي، فإن هناك وظيفة قارة للتّشبيهات/ الاستعارات هي **التنظيم والتوصيل وضمان انسجام كل ما في الكون.**

مما هو شائع لدى دارسي الاستعارة من المعاصرين التعريف الآتي: «تعبير عن شيء في مفاهيم شيء آخر»؛ وأكثر ما يتجلَّى فيه هذا التعريف هو العلوم المعرفية، مثل علم النفس، والذكاء الاصطناعي، واللسانيات، وعلم الأعصاب، والأناسة. . . وعلم دراسة الفكر الحيواني. . . إذ يجد القارئ مفردات آتية من ميادين معرفية مختلفة: الباحات، والْجِدَار، والْوَحْش، والْحَلَزُون، والتَّخْزِين، والوصول، والجسر، والمسارات. . . ؛ ويجد أيضاً بعض الاستعارات الدالة في هذه المجالات: **الدماغ حاسوب**، والدماغ **شبكة عصبونات**، والدماغ «**شخص**» حي؛ أدت الاستعارة الأولى إلى الاهتمام بحل المشكل، وباللغة وبالإدراك. . . ، والاستعارة الثانية إلى العناية بالذاكرة، والوعي، والانفعالات، والانتباه والحركة الجسدية، وَنَشَّطَتِ الاستعارة الثالثة الدراسات المتعلقة بتفاعل الجسد مع المحيط.

إن تأثير الاستعارات في النظريات المعرفية وبناء النماذج ليس وليد السنوات الأخيرة، لكنه ابتدأ مع نشأة الفكر الإنساني؛ إلا أن العناية ازدادت بالاستعارة وتأثيرها مع نشوء علوم الدماغ المعاصرة؛ هكذا يجد القارئ بعض العناوين؛ مثل (**الاستعارات في العلم المعرفي والعلوم العصبية، أي تأثير للاستعارات في النظريات المعرفية وصياغة النماذج؟**)[27]؛ وتتعرَّضُ إلى الاستعارة في اللغة العلمية وفي الفكر، وفي العلم، وإلى الاستعارة المفهومية، وموقف الفلاسفة من الاستعارة في العلم، والاستعارة في بنية الدماغ وعملية المعالجة، وانعكاس الاستعارة في التشييء، وفي التَّمْجِيل للذاكرة، وفي تشخيص الدماغ وأَنْسَنَتِهِ مِمَّا يسمح بطرح مشكلة حرية الإرادة، ومسألة الدين، وقضية البدن ـ الذهن.

تلتقي هذه البحوث المعاصرة مع أعمال لايكوف وجونسون، بل إنها أسَّسَتْ عليها، فاقتبست تعاريفها ومفاهيمها ونتائجها؛ مثل تعبير عن شيء في مفاهيم شيء آخر، والتفرقة بين الاستعارة اللسانية والاستعارة المفهومية، واعتبار التفكير بناءً استعارياً، والتعبير الاستعاري وليد تجربة جسدية، ودور الاستعارة في بناء النماذج العلمية؛ إلا أن هذه البحوث لم تقتصر على التمثيل للاستعارة بتراكيب لغوية مستمدة من اللغة العادية أو من اللغة الأدبية، لكنها اعتمدت على اللغة العلمية المبسَّطة فوجدت المستعمل منها حول الدماغ ووظيفته يَتَّسِمُ بالخصائص الآتية؛ هي **التشييئيَّة**، **والتَّمْجيليَّة**، **والتشخيصية**، **والتقنية**؛ على أن أهم شيء جديد، في هذا الميدان، هو البحث في العلاقة بين **الله**، **والدين**، **والدماغ**؛ وقد أدى هذا البحث إلى إنشاء موضوع دعي بـ (**علم أعصاب الدين**)[28] الذي يقوم على افتراض أننا «نستطيع أن نعثر على أسباب تَدَيُّنِ الإنسان في الدماغ وفي تطوير المعرفة»[29]، وإلى طَرْحِ مسألة **حرية الإرادة**، مِمَّا أدى إلى نقاش بين

---

(27) Juliana Goschler, Darmstadt, «Metaphors in Cognitive and Neurosciences. Which Impact Have Metaphors on Scientific Theories and Models?» (Juliana.goschler@Alumni hu-Berlin de).

(28) Neurotheology، أو علم الأعصاب الخاص بالدين.

(29) Ibid., p. 15.

- Alper Matthew, The «God» Part of the Brain: A Scienific Interpretation of Human Spirituality and God», Naperville, Illinois, 2006.

- Atran Scott, In Gods We trust. The Evolutionary Landscape of Religion, Oxford, 2004.

- Newberg Andrew/ D'Aquili Eugene. The Mystical Mind. Probing the Biology of Religious Experience, Minneapolis, 1999.

العلماء والفلاسفة، مثل علماء النفس، وعلماء الاجتماع، وعلماء الأعصاب، وفلاسفة الذهن؛ أي بين علوم الأشياء الجامدة أو الآلية، وبين علوم الإنسان والاجتماع، أو بين علوم الرَّقمنة، وبين العلوم التّناظريّة.

تلك إشارات إلى تأثير الاستعارة في العلوم، وخصوصاً ما تعلق منها بالطبيعة وبالإنسان وبالمجتمع؛ على أننا لن نكتفي بهذا، وإنما سنتجرَّأ فنقترح على القارئ استعارات موضحة للأساس الرياضي المجرد، أي نظرية المجموعات؛ وهي الاستعارة **الميتافيزيقية**، والاستعارة **المنطقية**، والاستعارة **النظرية**.

الدماغ هو العالم

قدمنا، قبل، أن العالم يتألف من أكوان؛ هي الروحانيات، والفلكيات، والمكونات؛ ويتصل بعضها ببعض بواسطة عنصر أو عنصرين أو عناصر مشتركة سُمِّيَتْ بأسماء مختلفة، حتى لَكَأَنَّ العالم سلسلة مترابطة الحلقات يسلم بعضها إلى بعض.

الدماغ منطق ذو درجات

وإذ تُبَيِّن نظرية المجموعات وشبه المجموعات أن هناك فضاء بين طرفين مليئاً بعناصر متعددة قد يغيب أحد منها في إحدى المجموعتين أو يُنفى، فإن الغياب والنفْي لا يجعلان المجموعتين متناقضتين إذا حضرت إحداهما تغيبُ الأخرى، وإنما تبقَيَان مشتركتين في عناصر أخرى؛ وعلى شِبْه نظرية المجموعات هاته تقاس باحتا الدماغ اليمنى واليسرى؛ فقد تصاب بعض المجزوءات في إحداهما، لكن مجزوءات الأخرى تبقى مشتغِلَة مِمَّا يضمن استمرار التماثل، أو التشابه بينهما، إلا أن تُعْطَبَ إحدى الباحات بفعلٍ مَّا خارج عن الطبيعة التّكوينية للدماغ؛ وعليه، فإن الدماغ ليس **محكوماً بمنطق إِمَّا وإِمَّا**.

الدماغ نَظَرِيَّاتٌ مترابطة

تَبَيَّن مما سبق أن نظرية شبه المجموعات هي ما يعتمد عليها في الربط بين الأشياء والمجردات؛ وهي أبسط الأشكال للربط بين النظريات؛ وهو يَقَعُ

بين المجالات المتصلة والمنفصلة؛ فإذا كانت المجالات متصلة، فإن هناك خواص تجمع بينها؛ هي **المطابقة**، **والرتابة**، **وتعادل القوى**، **والضعف**(30).

تحصل دَالَّة المطابقة حينما يطابق كل عنصر نفسه:

- **المطابقة**: مجموعة ص ⟵ ص

(س) = س، بالنسبة لكل س في ص

- **الرتابة**: تكون الرتابة حينما لا يكون للدالة إلا اتجاه واحد للتغيير الخطي. (ص، ى، س؛ س، ي ص)

- **تعادل القوى**: دَالَّة ل: ص ⟵ ص تكون متعادلة القوى إذا كانت

ل مؤلفة مع ل = ل.

- **الضعف**: دالّة ل: ص ⟵ ص تكون ضعيفة إذا

ل (س) ⊇، بالنسبة لكل س ص.

وكما يقع التطابق بين مجموعتين، فإنّ التَّباين يقع بينهما أيضاً: ومعنى هذا أن الاستقامة تُتَمَّمُ بالعكس:

ل$^{-1}$ (ل (x)) = س و (ل (ل$^{-1}$ (س)) = ي

ليس من اختصاصنا أن نتعرض لكل ما تطرحه نظرية المجموعات وشبه المجموعات من قضايا، فلذلك أهلوه من الرياضيين؛ إن كل ما نبتغيه هو أن نُنَبِّه إلى أن هذه النظرية أساسية لإثبات **العلائق بين الأشياء والظواهر والميادين والحقول**؛ هي وراء نظرية انتظام الكون، والاستعارة اللغوية، والاستعارة المفهومية، والاستعارات العلمية؛ فهل هي مبدأ منظم للكون؟ وهل هي إلا استجابة فكرية للأوَّليات الحسية ـ الحركية المحكومة بالقاعدة العصبونية المشتركة التي تُوصل بينها المشبّكات؟.

(30) C.A.R. Hoar. He Jifeng, *Unifying Theories of Programming*, Oxford University Computing Laboratory, London, 1998, pp. 86-104.

4 ـ تَنْزِيلات

إن ما أشرنا إليه من ربط واتصال وتوصيل يحصل بين شيئين أو حالتين، أو حدثين، أو مجالين، أو مقولتين؛ وما يقوم بتلك العمليات هو الذاكرة التي هي مستودع التجارب والمعلومات، ويُسْتَمَدُّ منها عندما تدعو الضرورة والحاجة للقيام بفعل، أو بردّ فعل؛ وقد نَبَّهْنَا قبل إلى أن الذاكرة نالت اهتماماً كبيراً من تخصصات متعددة، من مثل علم النفس، وعلم الأعصاب، علم وظائف الأعضاء؛ ولذلك تنوعت تقسيماتها وتداخلت، فيجد القارئ الحديث عن الذاكرة ذات المدى القصير، وذاكرة المدى الطويل، والذاكرة الدلالية، والذاكرة المعرفية، والذاكرة الإجرائية. . ؛ تتلو الذَّاكِرَةُ إِدْرَاكَ أنساق الحواس الناتج عن نوع الحافز الذي قد يكون مادياً أو حدثياً، داخِلِيّاً أو خارِجِيّاً، فتحَوِّله إلى حركة ومعرفة وسلوك عمل.

الحدث التاريخي منبه، وحكمة مأثورة مُنَبِّهٌ، ونوع من اللباس منبه. . ؛ وهذا المنبه يمر بمراحل مُعَيَّنَة إلى أن يندمج في مقولة أو خطاطة أو نموذج ذهني، بحسب انتماء الْمُنَبِّهِ إلى بنية الأشياء، أو الحيوانات، أو النباتات؛ وعليه، فإن الذاكرة مستودع ومصنع لما نعيش به في هذه الحياة بفشل أو نجاح؛ إنها مستودع حقيقة وليس استعارة، سواءٌ أتعلق الأمر بالحاسوب المادِّي أم بالدماغ البشري، وسواء أقلنا: الذاكرة الإنسانية ذاكرة حاسوب، أم تلفظنا بأن ذاكرة الحاسوب ذاكرة إنسانية؛ لأن الحاسوب محاكاة لِمَا في الدماغ البشري من خلايا عصبية، ومشبَّكات محكومة بقواعد اشتغال تنجز الربط بين المداخل والمخارج في حركة دائبة محفزة لبعض العصبونات، ومجمدة لأخرى بحسب الظروف الخارجية والدّاخلية؛ وبناء على هذه الأدوار التي تقوم بها الذاكرة صِيغَ القول الآتي: **الذاكرة عضو**؛ والحق إنها عضو الأعضاء.

تناولت الذاكرة علومٌ خالصة مختلفة؛ وإذ إنَّنَا لَسْنَا من أهل هذه العلوم، فإننا لنا الْجُرْأَة على رتق ما فتقوه؛ وسَنُرَكِّزُ على ثلاث قضايا؛ أولاها المفاهيم الْمُبَنْيِنَةُ، وثانيتها تفاعل النصوص، وثالثتها التعليل والتنبّؤ.

أ ـ المفاهيم الْمُبَنْيِنَة

انبثقت مفاهيم مثل الإطار والمدونة والخطاطة والنماذج الذهنية من علم

النفس المعرفي، ثم وظَّفَهَا الباحثون في السيميائيات وتحليل الخطاب؛ ولنأتِ بمثال ليقاس عليه غيره؛ وهو **المطعم** الذي هو مكان مًا مثل باقي الأمكنة، لكنه توافرت فيه شروط ضرورية وحاجية وتحسينية جعلته يمتلك صفة المطعم؛ الشروط الضرورية هي فضاء محدَّد، وعُمَّالٌ، وآلات الطبخ، ومواد الطعام، والنَّدَلَةُ والزُّبَنَاء، والأكل والأداء؛ والحاجية السفرات، وقوائم الطعام، وطلب نوع الأكل؛ وأما التحسينيات فهندسة المطعم، وهيأة الأدوات، وتزيين جُدْرانِه، وباقات الزهور. . .

قد يختلف المهتمون في مواقع بعض هذه المكونات، وقد يُضِيفُون إلهيا وينقُصُون، لأنها وليدة تجارِب خُزِّنَت في الذاكرة؛ وعلى مقدار التَّجارب تأتي المفاهيم؛ على أننا نُنَبِّه إلى أنه يمكن اعتبار بنية المطعم هذه مثلى. ذلك أن هناك فضاءات أخرى يباع فيها الطعام الذي قد يؤكل فيها، وقد يُحْمَلُ، وقد يكون فيها نَدَلة، وقد لا يكونون، إلا أن هناك مكونات ضرورية جامعة بين أنواع الفضاء التي فيها أكل؛ مثل الطعام، وشرائه، وأداء ثمنه. لهذا، فإن هناك أسماء مختلفة لفضاء المطعم (مطعم، وحانة، ومقصف، وأمكنة الوجبات الخفيفة، والسريعة).

إن التجارب المثلى يمكن أن تنتِج نماذج مثلى مفيدة في التنبؤ بالعناصر المكونة لها، فإذ ما تَغَيَّبَ عنصر من تلك العناصر، فإنه يمكن افتراضه حاضراً، وفي إمكان اتخاذ مكون واحد مؤشراً لبناء المفهوم أو الموضوعة، بناء على ما يدعى بالاستراتيجية التنازلية؛ إلا أن هناك من اعْتَبَرَ هذه المقاربة معياريَّة متأثرة بالمنهاجية الحاسوبية، فتصدَّى لها وانْتَقَدَها، وخصوصاً أهل العلم المعرفي مِمَّن يتبنون الاستعارة العضوية، وكذلك بعض مفكري ما بعد الحداثة الذين يعتقدون أن الاستقراء والاستنباط غير فَعَّالَيْن في الميادين غير المعيارية، وبعض علماء الفيزياء المعاصرين، مثل الكارثيّين.

ب ـ تفاعل النصوص

إذا كانت الذاكرة عضواً فعالاً في تنظيم ما يحس ويدرك، ويتعرف عليه، في مقولات، فإنها عضو فعال في ربط الصلات بين المقولات. ولعل من أهم ما

يَتَحَقَّق فيه تجليات الذاكرة هو ما سُمِّي في حقبة ما **التناص**؛ وإذ هناك دراسات عديدة في هذا الموضوع، فإننا سنكتفي باقتراح مفهومين وتوضيحهما؛ وهما **الرتق** و**التحويل**.

تقتضي كلمة **الرتق** أن يجمع بين قطعتين أو أكثر بالخياطة لتكوين لِبَاسٍ أو مُرقعة، وقد نقل هذا المعنى إلى رتق كِسَفِ الغمام، وكِسَفِ السماء، ورتق قطعتين من الحديد، ورتق التعابير بعضها ببعض؛ وقد صَيَّرْنَا هذا المعنى اللغوي إلى مفهوم حتى يتسنَّى لنا تحليل النص اللغوي به. وهكذا يمكن أن تبرز الكيفية التي اجتمع بها الاقتباس والاستشهاد، والاستنساخ في فضاء نصٍّ واحد، كما هو شأن بعض النصوص القديمة والحديثة والمعاصرة.

وأما **التحويل** فمعناه اللغوي هو إعطاء شيء شكلاً آخر غير ما كان له سابقاً، ثم صار مفهوماً في ميادين العلوم الرياضية، والنَّفسَانية، والسيميائية، وتحليل النصوص اللغوية، والقطع الموسيقية، واللوحات التشكيلية؛ وقد يتم عبر الانتقال من مجموعة إلى مجموعة أخرى تبعاً لقانون متفق عليه، أو تحويل معادلة إلى أخرى مُسَاوية، لكنها في شكل مختلف؛ إلا أننا سننظر إلى هذا المفهوم بِمُرُونَةٍ بعيدة عن القوانين والمعادلات الرياضية، فندعي أن هناك نواة، أو خلية، أو ثابتاً يُحَوَّلُ في أشكال مختلفة **بالتَّمطيط** أو **بالتوسيع** أو **بالنقص**؛ وإذ المنطلق يكون مُنْبِئاً بالبِنْيَة التامة، فإن الشكل الجديد قد يأتي مُسَاوياً للبنية فتكون خاصة **المطابقة**، أو **تكافُؤ** القوى بين الْمحوِّل والمحوَّل، أو يَنْقُصُ عنه بعنصر أو عدة عناصر فيكون ضعيفاً، أو يزيد عليه فيكون قويّاً.

وظف مفهوم التحويل في سنوات الستين في ميدان علم الرياضيات، وعلم النفس بصفة خاصة؛ وهي السنوات التي ظهر فيها مفهوم التناص بمعناه المعاصر، من حيث إنه تعضيد للنواة، أو قلب لها بالتحويل في الوضعين معاً؛ على أن شروط ما بعد الحداثة جعلت مفهوم التّناصّ يكاد يكون مقصوراً على قلب النواة أو الفكرة أو الموضوعة الإيجابية إلى سلبية، أو السلبية إلى إيجابية قصد إحداث صدمة المفارقة؛ ومهما اختلفت الآراء، فإن هذه الآلية الإنسانية محكومة بالأنساق الإدراكية الحركية التذكرية التي تتوافر للكائن البشري؛ لذلك، فإنه شامل لكل أفعاله وأقواله، وإنه متنوع كثيراً؛ وعليه،

نقترح أن يُجَزَّأ إلى عدة مفاهيم فرعية، مثل **التوليد والتحويل**، حينما يتعلق الأمر بمعالجة النواة، و**التداخل والتفاعل**، لما يقع الإدماج بين أقوال وملفوظات آتية من آفاق متعددة.

في ضوء هذه الشروط التي نشأ فيها المفهوم، وفي هذه التعقيدات الفنية والتقنية، فإن محاولة مطابقة المفاهيم، مع بعضها بعض، تصير من قبيل اللاّتاريخية الفجَّة، مثل **السرقات**، و**المصادر**؛ إن المفهوم ينبثق في مقتضيات أحوال خاصة، ثم يسمى، وتقام له عقيقة في وسطه العائلي الحميم؛ هكذا سميت هذه العملية الدماغية/ الذهنية المعقدة في الرياضيات **بالتحويل**، وفي التشكيل **بالتلوين والتظليل**، وفي الموسيقى **بالمكرَّرَات** أو **المُردَّدَات**، وفي التحليل الأدبي **بالتناص**، أو تفاعل **النصوص**.

جـ ـ التعليل والتنبّؤ

إذا كانت النواة، سواء أكانت فكرة أم مفهوماً، قابلة لأن تُنَمَّى لِمُضاهاة بنية نموذجية مخزنة في الذاكرة، فإن مسألة التنبؤ، وإشكال التعليل يطرحان بحدة شديدة؛ وإذ أشرنا قبل إلى التنبؤ في إطار علم النفس المعرفي الناشئ، فإننا الآن ننظر إليه بعدسات العلوم المعرفية المعاصرة التي تسعى جاهدة إلى تِبْيَانِ كيفية اشتغال الذهن، وكذلك سنلقي بعض الأضواء على التعليل.

رأينا، فيما قبل، أن ما يُحَقّق التنظيم هو وجود علاقة بين طرفين أو أطراف، أو ابتداعها، لتحقيق الاتصال؛ فإذا ما ابتدعت، فإنه يكون مصطنعاً يجعل مصطلحات مجال أو ميدان تعبر عن مجال أو ميدان آخر، كأن تستعمل مصطلحات علم معترف بقوته لدراسة علم آخر دونه قوة، أو في طور النشأة؛ وأما إذا كانت موجودة، فإن الاتصال يكون طبيعياً، كما هو الشأن في التعليل وفي التنبّؤ؛ وبتعبير آخر، فإن العلاقة تكون طبيعية بين عناصر المجموعة الواحدة، وتكون اصطناعية حينما يتعلق الأمر بمجموعتين أو أكثر، أو بعوامل خارجية.

تأسيساً على هذه التفرقة، فإن الباحثين في فلسفة العلوم وفي درجاتها مَيَّزُوا بين المفاهيم الآتية: السبب والعلة، والتنبؤ والتعليل؛ وتوضيح هذا أن درجة

الحرارة والضغط تُسَبِّبَان التَّبَلُّرَ، ومتى وجدت الحرارة والضغط أمكن التنبؤ بحدوثه؛ وهما ليسا من البنية الداخلية، لكنهما خارجان عنها؛ ويعبر عن هذا الوضع بالقضية الشرطية الآتية: إذا كانت الحرارة والضغط حصل التبلُّر؛ وجزء القضية الأول يسمى **المقدم**، وجزء القضية الثاني يدعى **التالي**؛ وعلى هذا، فإن وجود السّبب يجعل التنبؤ ممكناً[31].

وأما العلة فهي مجموع الصفات التي إذا امتلكها شيء اكتسب هويته الخاصة به؛ وتلك الصفات أنواع: ذاتية، ولازمة، وعارضة؛ وهي تفسير لماهية ذلك الشيء، وكيفيته، لأنها علته؛ ويمكن التمثيل للعلة والتعليل باللغة الطبيعية في الكيفية الآتية:

- فضاءٌ مَّا (فضاء الأكل والْقَصْفِ).
- له مكونات ضرورية وحاجية وتحسينية (نادل، وزبون. . وأداء).
- يمتلك تلك المكونات (كل ما ذكر سابقاً).
- إذا امتلكها يصير له اسماً وهوية. (المطعم).

يتبين من هذا أن هذا النوع من التفكير أسس على الثنائيات: السبب/ التنبؤ؛ والعلة/ التعليل؛ إلا أن هذه الثنائيات ليست نقية إذا تعلقت بالعلوم الإنسانية والاجتماعية، إنما تكون متداخلة؛ وهذا ما تفطن إليه القدماء والمحدثون؛ من القدماء علماء مقاصد الشريعة والأصول الذين اقترحُوا مفاهيم **الشرط**، **والمانع**. **والسبب**، **والعلة**، وقد يحدث أن «قد يجتمع في الأمر الواحد أن يكون سبباً وشرطاً ومانعاً»[32]، ومن المحدثين فلاسفة العلم الذين فرّقوا بين السبب والعلة في الميادين العلمية الخالصة، وفي مجالات العلوم الاجتماعية والإنسانية؛ هكذا يرون أن الترابط الحميمي، بين حدث وآخر، أو طرف وطرف، أو حَدٌ وَحَدٌ، إنما يقع في الرياضيات وفي المنطق، حيث القواعد

(31) Peter Dodwell, *op. cit.*, pp. 80-81-89-100-152.

(32) يجد القارئ هذه المصطلحات، حينما يتحدث علماء الأصول، ومقاصد الشريعة، عن الفروق بين السبب والعلة والشرط والمانع. انظر: أبو إسحاق الشاطبي، **الموافقات في أصول الشريعة**، المجلد الأول، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت ـ لبنان، القسم الثاني: الأحكام الوضعية، ص. 187 ـ 275.

الرياضية المنطقية تربط بين المقدم والتالي في نطاق أرض منطقية مشتركة، وأما في المجالات العلمية الأخرى، فإنّ العلاقة تكون مَرِنة إن لم تكن واهية؛ وهكذا، فإنهم يكونون غير متأكدين من نوع الرّابطة بين الإحساس ـ الإدراك ـ التعرف ـ الدماغ ـ الذهن، ومن الفرق بين التعليل والتنبؤ في الحقل التاريخي. لقد أقر بعض فلاسفة العلم بأن «التناظر بين التعليل، وبين التنبؤ، اللذين هما من خواص العلوم الحقة، يتهاوى في الكتابة التاريخية إلى أدنى مستوى»[33]؛ إلا أن هذا التداخل، وقلة دقة الترابط بين السبب والعلة، والتنبؤ والتعليل لا يعنيان التخلّي عنهما؛ فإذا ما أردنا أن يكون لنا نصيبٌ من العقلانية والتعقل، فإنه يجب علينا أخذها بعين الاعتبار.

د ـ في الشعر

وإذ بَيَّنَّا مبادئ التنظيم الميتافيزيقية المتجلية في كثير من الظواهر التعبيرية، وأوضحناها في العلوم المعاصرة، فإننا الآن نَلْتَمِسُها في قصيدة شعرية معاصرة، وهي (مزيج) من ديوان محمد بنيس (هناك تبقى)[34]

بَيْنَ الأحجار

رأيت الكلماتِ تفتِّشُ عَنْ

مخبئها

كانَتْ تَزْحَفُ

كَانَتْ

تُصْدِر أصْواتاً

تَتَكَسَّرُ شيْئاً شيْئاً في

جَوْفِ

الْعَتَمات

(33) Peter Dodwell, *Idem.*

(34) محمد بنيس، هناك تبقى، دار النهضة العربية، بيروت ـ لبنان، 2007، صص. 33 ـ 34.

تلك الأصوات مَزِيجٌ

من رَنَّاتٍ ومَواويل انحشرتْ

في غَارٍ

جَالَ بِنَفْسِيَ

أن أتخيَّلَ نَافِذَةً

تَتَرَقَّبُ سيدةً لَنْ تتأَخَّرَ عَنْ رؤيةِ

شَمْسٍ تَلْعَبُ قربَ أصَابِعِها

أحجارٌ

يُنْعِشُها عُزْيُ

الضَّحَكَاتْ

لننظر إلى هذه القصيدة في إطار نظرية انتظام الكون وتناغمه؛ وهي نظريّة ترى أن العالم كأنه سُلَّمٌ ذو درجات؛ وأدنى تلك الدرجات هو المكونات من جماد ونبات وحيوان؛ وأوسطها هو الكواكب والأفلاك؛ وأعلاها الروحانيات والألوهية. هناك جماد (الأحجار) وحيوان (الحية الباحثة عن مخبأ، والزواحف والغار. . .)؛ وهناك الشمس، والعتمات.

وتبين القصيدة عدة مبادئ؛ مبدأ الحياة، ومبدأ الاتصال، ومبدأ الوحدة. وبناء على هذا، فإنه يصيرُ من الجائز أن يُصَاغ ما يلي:

+ كل شيء يشبه كل شيء بجهة من الجهات.

+ كل شيء هو كل شيء.

وتؤدي هاتان الصيغتان إلى خاصية الإبدال الشامل: الأحجار والكلمات، والأشعار، والبشر: الأحجار هي الكلمات؛ والأشعار هي الأحجار؛ والأحجار هي البشر. . ؛ والعين هي الأذن؛ والأذن هي الذاكرة. . ؛ والأغصان هي الأمواج؛ والأمواج هي الأصوات.

خاتمة

قد تخدع البنية السطحية المشتتة القارئ الذي لا يدرك خبايا الأمور فيعتقد أن النص الشعري المعاصر متشظٌ لا تربط بين أجزائه صلات معينة، في حين أنه مثل الظواهر الكونية المنظومة في سلك لا يرى بعين البَصَرِ لكنه يُنظَر بِعَيْن البصِيرة، ومثل الرياضيات والمنطق اللذين يحققان الانسجام بين عناصر البِنْيات. ينظم الشعر الأحداث والأزمنة والأشياء، كيفما كان نوعه. وهكذا، فإن ما يظهر أنه تقديم وتأخير، أو تمطيط وتكثيف، أو استقامة واعوجاج، أو ذكر وحذف، هو، في العمق، مستقيم مُمْتَدّ متراصٌ يحمل بصمات ذاتية وجماعية، ورؤيا معينة لصيرورة الطبيعة والتاريخ والإنسان.

إن هذه الوجهة من النظر قد ينهض أمامها معترضون فيدَّعونَ أنها تقليدية رجعية تجاوزتها التطورات الفيزيائية والميكانيكية والرياضية والمنطقية المعاصرة، كما تعكس ذلك نظرية الكوارث والعماء! نقول لهؤلاء المعترضين: إننا نعلم بعض ذلك، لكننا نجهد أنفسنا لاستخلاص الانتظام من الفوضى والعماء، ولتوقع الآتي، على الرغم من السَّدِيم، مُسْتَنِدِينَ إلى مسلمة وجود **النظام والانتظام**؛ وإذا ما أدخل عليهما خلخلة أو اضطراب وثورة، فإنما لإثراء الأوضاع وتعقيد الأحداث حتى يمكن الاهتداء إلى حل مقبول.

نعم، هناك كوارث وَسَدِيمٌ، وعَمَاءٌ بإطلاق تنتج عنها الفوضى والهلاك بإطلاق، وهناك كوارث لتحريك الماء الراكد، والتاريخ المتثاقل، والتقاليد المتكلّسة؛ على أن كثيراً من الباحثين يعترفون أن هذه الثورة الكارثية الثقافية والعلمية أجهضت؛ فها هي أدت إلى كوارث سياسية لا يمكن النجاة منها إلا بأفدح الأثمان. ونعل ما أدى إلى الإجهاض، وإلى الفشل، هو أنها فهمت على أساس الحس المشترك، والتصورات الشعبية، في حين أنها تسعى إلى إيجاد النماذج، والترابطات، والبحث عن **نظام** أشمل من القانون.

مذهبنا، إذن، هو البحث عن النظام، والانسجام، والاتساق، والالتِحام، ليمكن التنبؤ، والتعليل، والتوقع، والانتظار، وإذا ما تَمَكَّنَّا من ذلك، فإننا نستطيع أن نضع معالم لمستقبلنا، ونسير على هُدىً مهما كانت الطوارئ والمعوقات.

خلاصة القسم

تحدثنا في الفصول الأربعة عن بعض المبادئ الإنسانية، أو المكونات الجوهرية؛ وأهمها مَافِي الدماغ البشري من فطر وملكات إحساسية وإدراكية ومعرفية؛ وهي موجودة لدى الناس جميعاً، لكن نوعية المحيط، من حيث ثراؤه أو فقره الطبيعي، واستجابة أهله له وتفاعلهم معه، وما ينتجون من علم وثقافة، يجعل فروقاً بين الأناس قد تكون كبيرة أو صغيرة؛ وإذن، فهناك محيط يشجع على تنمية الفطر وتحصيل الملكات، بل ويقدح زنادها فتبدع وتُنتج، وهناك محيط آخر يكبتها ويَعُوقها، ويطفئ أوارها، لكن أهله مطوقون بمسؤولية النهوض بأنفسهم.

إن اختلاف المحيطات والبيئات يَجْعَلُ التجليات اللغوية والحركية والإبداعية متنوعة؛ فهناك لغات متعددة وحركات مختلفة وأشكال ثقافية؛ ومن ينساق وراء هذه الأصناف من الاختلاف فإنه قد يعتقد أَنَّ هناك تبايُناً شاسعاً بين حضارات الشعوب وثقافاتها؛ ويؤدي هذا الاعتقاد إلى نتائج وخيمة العواقب؛ إن ما يُرَى من خلاف أمر لا مفر منه يكون في مواقف الفرد الواحد، وبين أفراد الأسرة الواحدة، وبين جهات القُطر الواحد، وبين الأمم..

واقع الاختلاف لن يزحزحنا قيد أنملة عن الاعتقاد في المشتركات الإنسانية، واستصحاب حالها؛ لأن القدرات الإحساسية والإدراكية والمعرفية والحركية واحدة؛ فمهما حدث من تطور أو ثورات في الكون أو في مجموعات بشرية، فإن هناك نوى تبقى مستعصية على الاقتلاع؛ تلك النوى هي ما يجعل الناس مؤهلين للاتفاق على القوانين العلمية، وللاتصال وإن اختلفت اللغات الطبيعية والحركات الجسدية، والإنجازات الثقافية؛ يرتاح الناس جميعاً للمبصرات الجملية، ويطربون للأصوات الشجية، ويستلذون المذوقات الملذوذة،

وينشرحون للروائح العطرة، ويستكينون للملموسات النّاعمة.

في ضوء هذا المشترك الذي هو نتيجة الأرومة الواحدة، نفهم سر اهتزاز المستمعين للشعر وللموسيقى، على الرغم من أنهم لا يفهمون لغة ما يُنْشَد، ومن أن ما يعزف ليس من موسيقاهم، وإن كان ذلك الاهتزاز لا يكون في مستوى استجابتهم لشعرهم وموسيقاهم.

استناداً إلى هذه الْجَدَلِيَّة بين الفطري والمكتسب، والكوني والخصوصي صُغْنَا الفصول الأربعة؛ تحدثنا في (الأوليات المعرفية) عن هندسة الدماغ البشري كما تقدمها البحوث العلمية، وتخوض فيها الأطروحات الفلسفية؛ لكننا ركزنا على أنساق السمع والبصر والذاكرة، وعلى الْمُحَفِّزَات التي تُثِيرُهَا فيكون رد الفعل، ويحصل الفعل؛ بناء على إدراكٍ، فتعرُّفٍ، فَفَهْمٍ، فَتَأْوِيلٍ، مُبَيِّنِينَ ثوابت المدركات، ومشيرين إلى نسبيّتها، باعتماد على نظرياتٍ تناولتْ هذا الإشكال؛ وقد استخلصنا من كل ذلك العتاد العلمي والفلسفي مبادئ قليلة تكون مُوَجّهاً لنا في بحثنا؛ هي منطق الدرجات، والتوفيق بين أطروحة الاتصال والانفصال، والتنبؤ بالغاية، واعتبار السياق.

عالجنا في الفصل الثاني الذي خصصناه (للمبادئ الحركية) مَا اعتبرناه مِنْ أن الحركة أصل الوجود بصفة عامة، وطاقة بشرية بصفة خاصة؛ ولشمولها كان لزاماً أن نجزئها إلى مفاهيم؛ هي علم الحركة، والتحرك، ونوع الحركة؛ وإذ هي أصل، فإنها موجودة في كل شيء، لذلك اتخذها العلماء، على مختلف مشاربهم، مُسَلَّمة؛ ومن هؤلاء اللسانيون ومحللو الخطاب اللغوي وغير اللغوي؛ وقد استوحينا من مجهودات أولئك وهؤلاء أفكاراً كَوَّنَّا منها إطاراً نظرياً وعملياً لتحليل حركات الشاعر، وهو ينشد شعره، وتصنيفها ومنح كل واحدة منها دلالة ورمزاً، كما أسندت للأصوات والتراكيب اللغوية دلالاتٌ ورموز.

اهتممنا في الفصل الثالث المعنون بـ (المبادئ التوليفيّة) بأوليات رياضية منطقية، باعتبارها أساساً للإبداع والتنظيم؛ ذلك أن خواص الرياضيات، من إبدال وقلب وعكس وتحليل وتركيب، تتيح إمكانات متعددة للتوليف؛ وخواص التحليل، والتجنيس، والتنويع، والتصنيف، والتشخيص، والوصل، والشرط، وعدم التناقض في المنطق، تنظم أشياء الكون، بما فيها من كائنات وكيانات، وما جعل كالأشياء مثل الروحانيات والمعنويات؛ لهذا يمكن اعتبارها من الطاقات

الإنسانية، وإذ هي كذلك فإنها طاقة وجودية؛ وإذا صح هذا، فإنها قاعدة مَتِينَة لبناء العلوم والفنون؛ وعليه، فإن الشعر أوليات رياضية منطقية في لغة طبيعية.

جعلنا الفصل الرابع الذي هو (المبادئ التنظيميّة) تتويجاً لِمَا سبق؛ فقد ألمحنا فيه إلى أن حياة ما في الكون بصفة عامة، والحياة البشرية بصفة خاصة لا يمكن أن تُتاح إلا بالانتظام. لهذا أنشأ الإنسان **علم الكونيات** للتعرف على سر هذا الوجود فاجتهد من أجل تحقيق حياة فيه أفضل. هكذا قدم تصورات ما ورائية، ثم أطروحات علمية؛ سادت تلك التصورات فيما قبل القرن السادس عشر، وكانت أداتها نظرية الاتصال؛ واستندت تلك الأطروحات إلى العضوانية ثم الشكلانية. ومهما كان الاختلاف بين الحقب، فإن توظيف اللغة كان جامعاً بينها، بما تحتويه من تشبيه واستعارة ومقايسة وكناية ورمز؛ وإذ وسيلة الشاعر هي اللغة التي يقلب أصواتها ومفرداتها وتراكيبها ومعانيها، فإن تقلبها لا يغرنا ما دام هناك حد أدنى من الأوفاق والقواعد للغة وللشعر؛ الشاعر، إذن، منظم للكون بمؤسسته الخاصة.

المبادئ التي استندنا إليها هي الوحدة، لكنها تكثرت مما أدى إلى اختلاف بين التنويعات؛ الوحدة وتنويعاتها محكومة بالانتظام والتنظيم والنظام.

القسم الثاني

المسـارت

تمهيد

بينا في القسم الأول، أهمية القدرات والملكات الذهنية، والأعضاء الجسدية في حياة البشر وضمان عيشهم في عالم مليء بالكائنات والأشياء النافعة أو الضارّة؛ هكذا ركزنا على نسق السمع، والبصر، ونسق الحركة، وملكات التوليف والتنظيم، وبعض الأعضاء اللغوية. وها نحن الآن سنبرز تجلياتها، في ميدان الموسيقى ـ الشعر ـ اللغة، بفضاء الشرق الأوسط الذي كان بوتقة انصهرت فيها حضارات وثقافات عديدة، باعتباره مركز العالم في التصورات الثقافية والدينية والجغرافية في العصور القديمة، وفي مدد طويلة من العصور الوسيطة.

لا شك أن الحضاراتِ والثقافات الشرقية تفَاعَلَ بعضها مع بعض، وأثر بعضها في بعض، فعبَّرت عن رؤى متماثلة، إلا أن بعض المستجدات الدينية والاجتماعية والعلمية والاقتصادية أوجدت خصوصيات للديانات والمذاهب والمعتقدات. لذلك، فإنه لا يجب اختزال المتعدد إلى الواحد، ورد المتنوع إلى نموذج أمثل. فإذا كانت ديانات هذا الفضاء تنحصر في ثلاث أساسية، فإن فيها من التنويعات ما يشق إحصاؤه، ولا يتأتى استقصاؤه، من الملل والنِّحَل.

على أن ما سنهتمُّ به هو إبراز الرؤى المتماثلة التي كانت تعتقد في انتظام للكون مُدَبِّرٍ من حكيم عليم جعل كياناته وكائناته ومخلوقاته تتصل اتصالاً وثيقاً؛ وإذ هذه المسألة هي من قضايا الفلسفة وعلم الكلام وعلم التصوف، فإننا سنجعلها من **مشاغل الباحث في الشعر أيضاً**، باعتبار الشاعر منظماً للكون،

ومدبراً له بطريقته الخاصة التي تسمح بها اللغة؛ وسَنَدُ جَعْلنا وثيقةً إغريقية تتحدث عن الموسيقى والشعر، لكن في تصور شمولي يربط بين أجزاء الكون الذي تراقبه العناية الإلهية.

اخترنا هذه الوثيقة منطلقاً لأن مضامينها هي لُبُ الفكر العربي الإسلامي المعتقد في الكثرة المتصلة المدبرة من قِبَل من هو محيط بكل شيء علماً؛ إن هذه الرؤيا تكثيرية تَعدِيدِية من جهة، وتوحيدية من جهة ثانية؛ وعليه، فلا ضرر يأتي من تشبيهات الشاعر واستعاراته، ومن أقاويل الصوفي وشطحاته، ومن تأملات المتفلسف وتنظيراته ـ على العقيدة. سَبِّح باسم ربك الأعلى، ثم فَكِّرْ فيما يحيط بك، وأفرغ جهدك في استكناهِ أسرارهِ.

لهذا نستسمح القارئ لنقدم له هذه الأطروحة من خلال أربعة فصول؛ هي **سحر الأعداد**، **والأشكال**، **وتوليف الأنغام**، **وبلاغة الألحان**، **وتناغم الأكوان**، من خلال كتاب **الموسيقى** لأرستيدكا نتليانوس، (القرن الثاني بعد الميلاد)، **وعروض** الخليل بن أحمد (ت. 175هـ) **ومنهاج** حازم القرطاجني (ت. 684هـ)، **وروضة التعريف** لابن الخطيب **وشعره** (ت. 776هـ)

الفصل الأول

سحر الأعْدَاد والأشكال

تمهيد

مما زوَّدَ به الكائن البشري، وكثير من مخلوقاته، الْقُدْرَة الموسيقية والطاقة اللغوية؛ إذ يظهر للعيان أن تلك المخلوقات تتأثر بالموسيقى. وهكذا تنجذب الطيور إلى الأصوات الشجية، وتَفِرُّ من الأصوات النَّشِيجَة، وتنشط الجمال بالْحُداء، ويطرب الناس للأنغام المتناسبة، بل ويَسْتَشْفُوْنَ بها؛ كما أن للإنسان طاقة لغوية، وللطير منطقاً، وللحيوان أصواتاً. يتصل الأناس باللغة، وتتخاطب الطيور بمنطقها، وتتحادث الحيوانات بأصواتها؛ اللغة والمنطق والأصوات نوع من الموسيقى، والموسيقى صِنْفٌ من اللغة ومن المنطق ومن الأصوات.

جوهر الكون هو النسبة والتناسب، وإذا صح هذا الادعاء، فإن الموسيقى لُبُّ عوالمه، لأنها: «علم النسب التأليفية»[1]؛ وقياساً على هذا يمكن أن يقال: إن الشعر علم النسب التأليفية؛ بل إنه علم مركب من بنيتين؛ إحداهما خاصة به باعتباره مَصُوغاً من اللغة الطبيعية. وثانيتهما جاءته من التداخل مع الموسيقى؛ وعليه، فإن **الشعر** يَصيرُ من **العلوم العقلية** بحسب التسمية التقليدية.

لقد تفطّن مصنفو العلوم ومرتبوها مِنَ القدماء إلى تداخل عدة علوم؛ مثل الرياضيات والمنطق والفلك والطبيعة والطب والموسيقى، فتحدثوا عن الأعداد والأشكال، وعن العلائق المنطقية، وعن الكواكب والأفلاك والأبراج والمنازل

---

(1) محمد البوعصامي، **إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع**، تحقيق، عبد العزيز بن عبد الجليل، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، المغرب، 1995، ص. 64.

والفصول واليوم بِلَيْلِهِ ونهاره، وعن الطبائع الأربع التي هي الصفراء والبلغم والدم والسَّوْدَاء، وعن بناء الموسيقى على الأعداد والأشكال والمنطق، وعلاقتها بعلم الفلك، وبعلم الطبيعة، وبعلم الطب.

في ضوء هذا سنتعرَّضُ إلى مكانة الأعداد والأشكال، فإلى علاقة الموسيقى بتلك الأعداد والأشكال، فإلى علائق الأعداد والأشكال والموسيقى بالأكوان والإنسان، فإلى شيوع هذا التصوّر في الثقافة العربية الإسلامية في كل الأمكنة والأزمان.

1 ـ الرياضيات

تأسست الموسيقى الإغريقية على الأعداد والأشكال كغيرها من الموسيقات؛ وقد كتب حول هذه القضية أبحاث عديدة؛ لذلك، فإننا لا نتجاوز إلا تقديم بعض المبادئ الكونية التي كَوَّنَت لُبَّ الثقافة العربية الإسلامية، وجوهر الثقافة الإنسانية.

أ ـ الأعداد والأشكال[2]

منحت للأعداد دلالات رمزية؛ هكذا صار كل عدد يرمز إلى مَرْمُوز؛ الواحد هو الله الضامن لانسجام الكون، وهو العلة الفاعلة، والاثنان رمز[3]

---

(2) سيكون مصدرنا، منذ الآن كتاب الموسيقى:

Aristide Quintilien, *La Musique, Traduction et commentaire de François Duysinx*, Genève, 1999.

لم نتبع طريقة تقديم تقرير على الكتاب؛ فنقول قال، وتحدث.. ثم نُتْبع ذلك باستشهادات قد تطول أو تقصر، لأن الكتاب عبارة عن مصطلحات موسيقية/ شعرية مرصوصة، إذا لم تقدم إلى القارئ، فإنه لا يفهم شيئاً، فلذلك عمدنا إلى الترجمة الدقيقة أحياناً، والحرة أحياناً، والتَّلْخِيص أحياناً، وإعادة الصياغة والترتيب أحياناً أخرى.

(3) يراجع في هذا الكتاب المذكور أعلاه. الكتاب الثالث، ص. 177 ـ 239.

Livre III. *Les Fondements physiques de la musique.*

تحدث في هذا الكتاب عن:

1 ـ الرياضيات الموسيقية، ص. 177 ـ 198.

2 ـ موسيقى الكون، ص. 198 ـ 211.

3 ـ موسيقى النفس الإنسانية، ص. 211 ـ 213.

4 ـ موسيقى الحياة الإنسانية، ص. 213 ـ 217.

5 ـ الموسيقى والعناصر، ص. 217 ـ 218.

6 ـ الموسيقى السماوية، ص. 218 ـ 233.

7 ـ النفس «التناغم»، ص. 233 ـ 239.

للازدواج والتوالد والتناسل، والثلاثة رمز للكمال من حيث إن لهذا العدد بداية ووسطاً ونهاية، والأربعة رمز للكمال، مثل الفصول الأربعة والعناصر الأربعة، والطبائع الأربع، والخمسة هي الحواس الخمس، والأركان الخمس، والصلوات الخمس، والسِّتّة كمال الخلق والجسم، والسبعة عدد نقي، والثمانية الجسم الهندسي المكتمل، والتسعة هي الموسيقى لأن منه تتولد العلائق المتناسبة الأساسية: 1 ـ 2 ـ 3 ـ 4 = $\frac{4}{3}$؛ $\frac{3}{2}$؛ $\frac{2}{1}$؛ أي الذي بالأربع، والذي بالخمس، والذي بالكل مرة واحدة.

إلا أن هناك عدداً شاع بين الْمُهْتَمِّينَ بهذا الميدان حتى ظن بعضهم أن التناسب اقتصر عليه؛ وهذا العدد هو: 6 ـ 8 ـ 9 ـ 12. وقد استخلصت منه نِسَبُ الأبعاد الموسيقية؛ نسبة الأول إلى الثالث: $\frac{8}{6}$، ونسبة الثاني إلى الرابع: $\frac{12}{8}$ = $\frac{4}{3}$؛ أي الذي بالأربع؛ ونسبة الأول إلى الثالث: $\frac{9}{6}$، ونسبة الثاني إلى الرابع: $\frac{12}{8}$ = $\frac{3}{2}$؛ أي الذي بالخمس؛ ونسبة الأول إلى الرابع: $\frac{12}{6}$ = $\frac{2}{1}$؛ أي الذي بالكُلِّ مرة واحدة. بَيْدَ أن هناك أعداداً أخرى استعملت لإقامة تناسبات وتطابقات؛ هي: 4 ـ 6 ـ 8 ـ 12؛ وتناسباتها هي: نسبة الأول إلى الثالث: $\frac{8}{4}$ = $\frac{2}{1}$؛ أي الذي بالكل مرة واحدة؛ ونسبة الثاني إلى الرابع: $\frac{12}{6}$ = $\frac{2}{1}$؛ أي الذي بالكل مرة واحدة؛ ونسبة الأول إلى الثاني: $\frac{6}{4}$ = $\frac{2}{3}$؛ أي الذي بالخمس؛ ونسبة الثالث إلى الرابع: $\frac{12}{8}$ = $\frac{3}{2}$؛ أي الذي بالخمس؛ ونسبة الأول إلى الرابع: $\frac{12}{4}$ = $\frac{3}{1}$؛ وهناك توليفة أُخْرَى مِنْ هذه الأعداد؛ هي: 6 ـ 8 ـ 9 ـ 12 = 35، وهي عدد أيام تشكل الحنين السليم، ثم اقترحت أعداد أخرى إلى أن بلغت أعداد الأيام تسعة أشهر.

وهكذا، فمن خلال تحقيق التناسب العددي، فإن أي شيء يمكن أن يتناسب مع أي شيء، بِغَضِّ النظر عن طبيعة المتناسبات؛ هكذا أوجدت تناسُبَاتٌ بين مخارج الأصوات وأيام الحمل، وأنواع النفوس، والفضائل، والحواس، وأطوار الحياة، وعالم الأفلاك والكواكب، وبين الأعداد؛ وإذا كانت هناك صعوبة لإيجاد المطابقة بين الأعداد وأشياء الوجود وأحداثه، فإن اللجوء إلى الزيادة فيها أو إلى إدماج بعضها في بعض، أو النقص منها يتحتَّم حتى ترضى الأعداد؛ ولن ترضى عنك الأعداد والأشكال حتى توجد ما يطابقها.

إذا كانت للأعداد رموز، فإن **للأشكال** رموزاً أيضاً. ترمز النقطة للواحد

الأحد، والمثلث لأسْمَى الموجودات، والمربع الجامع لكل شيء، والدائرة للكمال، والْمُكَعَّب للجلال والقداسة.

لتوضيح هذا نقدم بعض المطابقات بين الأعداد وبين بعض الأشياء والموجودات والظواهر:

4	6	8	12
النار	الأرض	الهواء	الماء
الصيف	الخريف	الربيع	الشتاء
شكل الهرم	المكعب	المثمن	الاثنا عشري

المطابقة مع العدد خمسة (5)؛ مثل الذي بالكل مرتين المحتوى على خمس مجموعات من ذي الأربع:

1	2	3	4	5
الرئيسات	الأوساط	المتصلات	الْمُنْفَصِلات	الحادات
اللمس	الذوق	الشم	السمع	البصر
الأرض	الماء	الهواء	النار	الأثير
الاعتدال	العدل	الشجاعة	الحكمة	(المعرفة)[4]

ب ـ توليف الأعداد والأشكال

على أن أمْرَ الرياضيات لا يقتصر على إيجاد التناسب بين الحدود، إنما يتجلى في التوليد والتوليف والاستدلال أيضاً؛ لهذا اقترح علماء الرياضيات منذ القديم خواص وأعراضاً للنسبة والتناسب[5]؛ وهي:

+ **الاستقامة**، مثل : أ ب : جـ د

+ **الإبـدال**، مثل : أ جـ : ب د

---

(4) «المعرفة» إضافة من عندنا لتحصل المطابقة، باعتبارها أعلى درجة في الصيرورة العلمية عند الغُنوصيين.

(5) هذا متداول في الكتب المهتمة بنظرية التوليف والتقاليب.

+ **القلـب**، مثل : ب أ : د جـ

+ **العكس**، مثل : د جـ : ب أ

+ **التحليل**، مثل : أ ب جـ د يمكن أن تحلل إلى : أ ب : جـ د.

+ **التركيب**، مثل : أ ب : جـ د يمكن أن تركب : أ ب جـ د.

+ **الاستدلال**، مثل : أ ( ) : جـ د. من خِلالِ ما تقدَّم المحذوف وما تأخر عنه يمكن ملء الفراغ.

+ **التوليـد**، مثل : اثنان تتولد عنها أربعة، وثلاثة ثمانية، وأربعة ستة عشر، وخمسة اثنان وثلاثون، وستة أربعة وستون[6].

جـ ـ مظاهر التَّوليف

هذه الخواص هي ما يُبْنَى عليه عِلْمَا الإيقاع والوزن[7]؛ فكلاهما يتكون من المقاطع والتوليف بينها للحصول على قدم، والتوليف بين الأقدام لإيجاد وزن؛ والإيقاع والوزن يشتركان في كثير من المكونات والعناصر لكنهما يختلفان في بعضها أيضاً؛ وسنبرز الأسس الجامعة بينهما، ثم نبين خصوصية كل واحد منهما، مع بذل الجهد للتَّعْبير في مصطلحات عَرَبِيَّة مُبِينَةٍ عن المصطلحات الإغريقية الْحُوشِيَّة، حتى يمكن للقارئ العربي أن يستفيد، ويربط منجزات أسلافه بما فعله غيرهم من الأمم الأخرى.

قرأ بعض المحدثين والمعاصرين ذلك التراث الإغريقي الروماني الخاص بعلمي الإيقاع والوزن بكيفية جديدة كي يلائموهُ مع المعطيات الإبداعية الجديدة، والمستحدثات العلمية في الموسيقى وفي اللسانيات وفي علم النفس؛ إلا أن قراءاتهم كانت مختزلة مُغْفِلَةَ الأسس الرياضية ـ المنطقية ـ الْمَاورائية، مِمّا أدى بهم إلى تَمَحُّلاَت وصياغات استثنائية تخالف ما وضعوه من قواعد؛ وسنبين ذلك في المكان المناسب له[8].

---

(6) محمد مفتاح، **مشكاة المفاهيم. النقد المعرفي والمثاقفة**، الفصل الثالث: تنظير الذات بالخيال، وخصوصاً: هـ ـ نظرية التناسب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2000.

(7) علم الإيقاع، وعلم الوزن. Rythmique, Métrique, pp. 76-95; pp. 95-114.

(8) الجزء الثاني من هذا العمل.

منطلق الإيقاع والوزن هو المقطع الذي هو مجموعة أصوات، ومصوّتات تنطق في بث صوتي واحد؛ وهو أنواع عديدة: قُصّار وأقصر، وقصير، وطويل، وأطول، وطُوَال؛ وأمثلتها على التتابع: صوت وحركة: (مَ)، وصوتان متحرك وساكن (مَنْ)، أو متحرك وساكن مشدّد: (مَدّ)، وصوت مع مصوّت: (مَا)، وصوت فمصوت فصوت ساكن: (قَالْ)، وصوت فمصوت ثم صوت مدغم: (ضَالّ)، أو صوت فمصوت فمصوت فصوت: (دَاوُود)[9].

نواة التوليف بين المقاطع لإيجاد الأقدام فالأوزان مقطعان قصيران، ومقطعان طويلان؛ أيْ (مُتَ)، و(فَاعُو)؛ وحينما نولف بين المقاطع فإن الحصيلة تكون كالآتي:

♪♪ قُصّار + قُصّار ينتج القدم الحربية (مُتَ)[10]

♪♩ قُصّار + طويل : تحصل عنه القدم الهجائية (فَعُو)[11]

♩♪ طويل + قُصّار : يؤدي إلى القدم الْخَبَبِيّة : (فَاعِ)[12]

♩♩ طويل + طويل : القدم التَّبَخْتُرِيَّةُ (لاَ لاَ)[13]

حينما نتجاوز هذا التأليف المستخلص من ثنائيين إلى ثلاثة، فإن الناتج يكون ثماني أقدام:

♪♪♪ 1 ـ قُصّار + قُصّار + قُصّار = المرقصات والمطربات من الأقدام[14] : (فَعَلَ)

♪♪♩ 2 ـ قُصّار + قُصّار + طويل = الأَصْبُوعي[15] : (مُتَفَا)

♪♩♩ 3 ـ قُصّار + طويل + طويل = الخمرية[16] : (مَفَاعِي)

---

(9) في الكتاب أمثلة من اللغة الإغريقية، وقد قدمنا ما يقابلها في اللغة العربية؛ وإن شئنا: cv; cvc; cvcc; cvv; cvvc; cvvvc

(10) الحربية: Pyrrique.

(11) الهجائية: iambique.

(12) الخَبَبُ: Trochée.

(13) التَّبَخْتُرُ: Spondée.

(14) المرقص، المطرب: chorée.

(15) الإِصْبَعي: Dactyle.

(16) الخمري: Bachée.

4 ـ قُصَّار + طويل + قُصَّار = الْمتَّجهة[17] : (فَعُولُ)

5 ـ طويل + قُصَّار + طويل = المتراجعة أو كريتية[18] : (فَاعِلاَ)

6 ـ طويل + قُصَّار + قُصَّار = الْخَمريّة المعكوسة[19] : (فَاعِلُ)

7 ـ طويل + طويل + قُصَّار = الأصبوعي المعكوس[20] : (فَاعُولُ)

8 ـ طويل + طويل + طويل = الْمُتَبَخْتِرَة المتثاقلة[21] : (فَاعُولاَ)[22]

وإذا ما اقترحت أربعة مقاطع، فإن ست عشرة قدماً تتشكل، وخمسة مقاطع تتولد عنها اثنتان وثلاثون، وستة تتناسل منها أربع وستون[23]؛ على أن الأقدام الزائدة مقاطعها على ثلاثة تكون مركبة؛ وهكذا، إذا وجدنا قدماً مكونة من: قُصَّار + قُصَّار + طويل + طويل، فإنها يمكن أن تنحلَّ إلى قدم حربية: (قُصَّار + قُصَّار)، وإلى قدم تَبَخْتُرِيَّة: (طويل + طويل). أو عثرنا على: مقطع طويل + قُصَّار + قُصَّار + طويل، فإننا يمكن أن نحللها إلى قدم خَبَبِيَّة: (طويل + قُصَّار)، وإلى قدم هجائية: (قُصَّار + طويل)، أو صادفنا قدماً مكونة من: قُصَّار + أطول + طويل + قُصَّار + طويل، فإنها قد تجزأ إلى: قدم خمرية (قُصَّار +

---

(17) المتجهة: Imphibraque.

(18) كريتيّ: Crétique.

(19) الخمري المعكوس: Anapeste.

(20) الإصبعي المعكوس: Amphimacre.

هذه اجتهادات منا نرجو أن نكون قرَّبْنَا إلى القارئ العربي المصطلحات الإغريقية.

(21) المولوسي، أوالمتبختر: Molosse.

اعتمدنا في هذه الترجمة على بعض التفسيرات التي قدمها المؤلف، أو على الأعمال الإنسانية من أقوال وأفعال وحركات، أو على المقابل، أو على أسماء الأمكنة، أو على الرؤية للطول والقصر؛ والمقصود هو التعبير بالعربية حتى يمكن الربط بين العروض الإغريقي، والعروض العربي الذي تعبر أسماء أوزانه عن السير، والطول، والقصر، والغناء، واللباس.

(22) وأما التفاعيل المذكورة فهي مطابقة لما ورد عند العرب أوزَان في اللغة وفي تفاعيل العروض: (فعَل، مَفَاعي، فَعُول، فَاعلاَ، فاعل)، وأما في صرف اللغة فقد ورد (فاعول: حَاذُور، وحَاجور، وجاموس؛ أو جَاموسًا، أو حاجُورًا..) انظر: عبد الرحمان جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنْوَاعِهَا، الجزء الثاني، دار إحياء الكتب العربية، مصر، 1958، صص. 49 ـ 93.

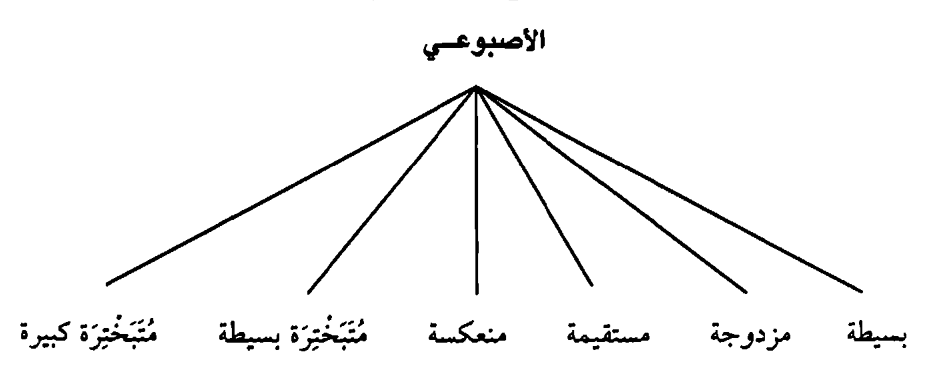
(23) هذه هي النسبة الهندسية.

أطول + طويل)، وإلى قدم هجائية: (قُصّار + طويل)؛ أو إلى هجائية (قُصّار + أطول)، وإلى متراجعة: (طويل + قُصّار + طويل)، أوكريتية.

د ـ أجناس الأقدام وأنواعها

هناك أقدام بسيطة وأقدام مركبة؛ ويزعم المختصون الإغريقيّون أن أجَلَّ الأقدام هو ما يدعى **بالأَصْبُعِي** تشبيهاً له بأصابع اليد؛ وهي تتفرع إلى أنواع؛ **أولها** قدم بسيطة مكونة من وضْعَةٍ قصيرة ورفعة قصيرة[24] **ثانيها** قدم مزدوجة مؤلفة من وضعتين قصيرتين، ومن رفعة قصيرة؛ **وثالثها** قدم مستقيمة تتأسس على رفعتين قصيرتين، وَوَضْعَة طويلة؛ **ورابعها** القدم الْمُنْعكسة المؤلفة من وضعة طويلة ورفعتين قصيرتين؛ **وخامسها** المتبخترة البسيطة المكونة من وضعة طويلة ورفعة طويلة، أو من مقطعين طويلين؛ **وسادسها** المتبخترة الكبيرة المركبة من وضعة ذات أزمنة أربعة أولى، أو مزدوجة، ومن رفعة ذات أربعة أزمنة أولى.

وعليه، فإن جنس الأصْبُوعي يتنوع إلى ما يلي:



على أن هناك أجْناساً مركَّبةً ناتجة عن اندماج قدمين[25]؛ وهي الإيوني بالثلاثية الكبرى الذي يكون مؤلفاً من المتبخترة البسيطة، والحربية، والأيوني بالثلاثية الصغرى الذي يتكوَّن من الحربية، والْمُتَبَخْتِرة البسيطة، والهجائي الذي تدخل تحته أنواع عديدة:

---

(24) وَضْعَة، رَفْعة: Thesis, Arsis.

(25) حينما تندمج الأقدام مع بعضها، فإن التوليف يصير وزناً؛ لذلك، فإن هذه التسميات هي من المشترك اللغوي؛ الأصبوعي: نوع من الأقدام، ووزن.

1 ـ إيقاع مؤلف من رفعة قصيرة ووضعة مزدوجة: (فَعَالّ)[26]: هجائي مزيد.

2 ـ إيقاع ذو وضعة مزدوجة ورفعة قصيرة: (فَالَّة)[27]: خَبَبٌ مزيد.

3 ـ إيقاع خيلائي له رَفْعَةٌ ذات أربعة أزمنة أولى ووضعة ذات ثمانية أزمنة أولى: (فَاعولات)[28]: متبختر كبيرٌ مزيد.

4 ـ إيقاع متثاقل له وضعة ذات ثمانية أزمنة أولى، ورفعة صَاحِبَة أربعة أزمنة أولى: (فَاعُولَتُنْ): مزيد على المتبختر الكبير.

إذا كان هذا الإيقاع ناتجاً عن **الزيادة**، فإن هناك إيقاعاً آخر حاصلاً من **تجميع الأقدام**؛ مثل الخمريتين؛ أحدهما على شاكلة الهجائية التي تكون في الموقع الأول، والخببية في الموقع الثاني؛ وثانيهما على نمط الخببية في الموقع الأول، والهجائية في الموقع الثاني، كما أن هناك اثني عشر إيقاعاً متسبباً عن مجموعة أزمنة تكون **حِقْبة**[29] بمعناها الفيزيائي؛ أي مسافة زمنية قارة تفصل بين مكونَيْن متتاليين ذوَيْ عِظَمَيْنِ متنوعين بالقيمة نفسها، وبالمعنى نفسه للتنوع؛ وهذه الاثنا عشر إيقاعاً تتجزَّأ إلى رباعيَّات؛ أولاها مؤلفة من هجائية واحدة، وثلاثِ خَبَبِيَّات:

1 ـ الهجائية في الموقع الأول، ثم ثلاثة خببيَّات.

2 ـ الخببيّة بالخمرية مع الهجائية في الموقع الثاني.

3 ـ الخمرية بالخببيّة مع الهجائية في الموقع الثالث.

4 ـ الهجائية ذات الذي بالأربع مع الهجائية في الموقع الرابع.

ثانيتها تتكون من خببية واحدة وتتمم بالهجائيات:

1 ـ الهجائية بالْخَبَبِيَّة مع وجود الْخَبَبِيَّة في الموقع الأول، ثم الهجائيات.

(26) فَعَلّ: مَوَادّ.
(27) فَعَالّ: ضَالَّةٌ.
(28) فاعولاتْ: طاغُوتَاتْ، أو فاعُولاَءْ: عَاشورَاء.
(29) حقبة: Durée.

2 ـ الهجائية بالخمرية، والخمرية المركزية مع الخببيّة في الموقع الثاني.

3 ـ الخمرية بالهجائية مع الخببيّة في الموقع الثالث.

4 ـ الْخَببيّة ذات الذي بالأربع مع الْخَببيّة في الموقع الرابع.

ثالثها تحتوي على خببيّتين وهجائيتين تكون متتابعة اثنتين اثنتين، أو يحيط بعضها ببعض:

1 ـ يمثل أولا الهجائيات في الموقع الأول، ثم الْخببيَّات، ويسمى الخمري البسيط بالهجائية.

2 ـ يمثل ثانيها الخببيَّات في البداية ثم الهجائيات، ويسمى الخمري البسيط بالخببيّة.

3 ـ يمثل ثالثها الهجائيات المحاطات بالْخَبَبِيَّات، ويسمى الهجائي الأوسط.

4 ـ يمثل رابعها الْخَبَبِيَات المحاطات بالهجائيات، ويسمى الخبَبِي الأوسط.

إذا كان هناك جنس **الأصبوعي**، وجنس الإيونية[30] وجنس الهجائية، فإن هناك جنس الْبِيُونية[31] الذي يتألف من قدمين غير مركبتين. وإذا ما مزجت هذه الأجناس فإنه يمكن الحصول على مظاهر كثيرة؛ منها ذو الاثني عشر زمناً، ومنها النظمي الذي قد يتألف من ثلاث أقدام أو أربعة.

يتبين من هذا أن هناك أنواعاً من المقاطع، وأنواعاً من الأقدام الناتجة عن تأليف معين للمقاطع مما أدى إلى أنواع من الإيقاع، وأن ما يحكم الإيقاع هو الوحدة الزمنية التي يتجلى مقدارها في الوضعة والرفعة اللتين تتناوَبَان، إلا أن الوزن إذا كان ناتجاً عن تأليف الأقدام أيضاً، فإنه يَسْتَنِدُ إلى كمية المقاطع؛ وعليه، فإن الوزن نسق من الأقدام مؤلفة من مقاطع مختلفة.

لِذَا، فإن من ينوي إقامة علم للوزن يجب أن يبحث في الأصوات اللغوية، ثم المقاطع، ثم الأقدام، ثم الوزن، ثم الشعر؛ ذلك أنَّ كل لغة تحتوي على أصوات تشترك في كثير منها اللغات، وتختلف في بعضها. هكذا تحدث المؤلف

(30) نسبة إلى مكان.

(31) نسبة إلى مكان.

عن أصوات اللغة الإغريقية لعهده، بناء على ما كان متداولاً لدى نُحَاتِها؛ وهكذا، فإن هناك مصوتات جهيرة، وشبه مصوّتات، مثل المائعة والصفيرة، والمضاعفة، والأسنانية، والحنجرية، والشفوية، وهناك أصواتاً صامتة. ومن المصوتات ما ينطق في زمن قصير، ومنها ما ينطق في زمن طويل، ومنها ما هو بين الطولِ والقصر لاشتراكه في الكمية؛ والصوت الصفيري الواحد يساوي صوتَيْن في الوزن، والمائع يساوي أقل من صوت في حالة التقاء الأصوات؛ وأما الأصوات الصامتة فمنها ما هو جهوري في السمع، ومنها ما هو نفسي تسبِقه أو تعقبه دفقة هواء، ومنها ما هو معتدل.

تحدث أيضاً عن المقطع الذي هو مجموعة أصوات في إطار لسانيات عصره؛ وهكذا نوعه إلى صوت وحركة، ومصوت، واندغام مصوتين[32]، وبين كميته من حيث إن هناك ما هو طويل، وما هو قصير، وما هو بين بين؛ الطويل ما ينطق على شاكلة أصوات اللين العربية، أو يكون ذا كمية عادية لكن ينطق بكيفية ممططة، أو يتألف من صوتين ذوي كمية مشتركة؛ والقصير ما يحتوي على مصوت قصير، أو ذي كمية مشتركة منطوقة بكيفية قصيرة؛ وأما ما هو بين بين أو المشترك فهو ما يقوم بوظيفة مقطع قصير أحياناً، وبوظيفة مقطع طويل أحياناً أخرى. تكون المقاطع المشتركة طويلة بطبيعتها كأن تنتهي بمصوت طويل، وتكون قصيرة بطبيعتها، وهناك ما هو طويل بِحكم موقعه حينما يتتابع صوتان؛ أحدهما أسناني، أو حنجري، وثانيهما مائع بحيث يُهَيْمِنُ أحد هؤلاء على المائع.

إن ما نستفيده من هذا الصنيع هو تجنب الاختزالية المفرطة: طويل/ قصير؛ إنَّ هناك طرفين بينهما وسط؛ وبناء على هذا، قد تصير هناك بنية رباعية: طويل، ومائل إلى الطول، وماثل إلى القصر، وقصير؛ وقد أغنينا هذه البنية حتى أَوْصَلْنَاهَا إلى ستة عناصر.

وإذ الوزن «عبارة عن أقدام مركبة من مقاطع مختلفة»[33] فإنه ذكر نماذج مثلى منها حصرها في تسعة؛ هي الأضْبُوعي، والضرب العكسي، والهجائي،

---

(32) لعله مثل: مِن يُوْمِهِم في بعض القراءات.

(33) A. quantilien, *op. cit.*, p. 103.

والخببي، والهجائي الراقص، والامتدادي، والإيونيان، والبيوني؛ وهناك أوزان أُخَر عديدة لكنها ممتزجة؛ والمقياس المميز بين البساطة والتركيب هو أن كل وزن بسيط يجب أن لا يتعدى أربعاً وعشرين (24) وحدة زمنية أولية على شاكلة أجزاء ذي الكل مرة واحدة؛ إلا أن الوزن قد ينقص بمقطع من القدم الأخيرة، أو بِقَدَمٍ ذات مقطعين.

2 ـ الموسيقى

بناء على الخلفية الرياضية السُحْرِيَّة والواقعية تناول علم التناغم في سبع فقرات: الأصوات، والمسافات، والأنساق، والأجناس، والمقامات، والانتقالات، والتأليف اللحني[34].

أ ـ الأصوات

الصوت، في الموسيقى، هو أصغر عنصر بث صوتي لَحْنِي؛ وقد جزئت الأصوات الموسيقية السبعة إلى ثمانية وعشرين جزءاً؛ أي صوتاً، حتى تتطابق مع الثمانية والعشرين صوتاً في اللغة الإغريقية، تَحتَلُّ مسافة النسق الأكبر الكامل، أو ما أسْمَاه الموسيقيون العرب بالجمع التام، أو الذي بالكل مرتين؛ وقد جمعت في **خمسة أبعاد من الذي بالأربع**: وهي الرئيسات، والْوُسْطِيَات، والمتصلات، والمنفصلات، والحادات، مع إخراج المفروضة؛ وأما المصطلحات الشاملة فهي:

1) المفروضة.

2) رئيسة الرئيسات، ثم مجاورة الرئيسات.

3) رئيسة الأوساط، ثم مجاورة الأوساط.

4) الوسطى، ثم مجاورة الوسطى.

5) ثلاثية المتصلات، ثم مجاورة نهاية المتصلات، ثم نهاية المتصلات.

---

(34) *Ibid.*, pp. 28-76.

6) ثلاثية المنفصلات، ثم مجاورة نهاية المنفصلات، ثم نهاية المنفصلات.

7) ثلاثية الحادات، ثم مجاورة نهاية الحادات، ثم نهاية الحادات[35].

المسافة بين المفروضة ورئيسة الرئيسات طنين، وكذلك بين الوسطى ومجاورة الوسطى؛ كُلُّ بعد يمكن أن يبدأ بنصف طنين أو بطنين لما تكون البداية بالجنس الطبيعي[36].

الذي بالأربع يتكون من طَنِينَيْنِ[37] ونصف (أو بقية)[38]؛ ويمكن أن تكون البقية في بداية البعد، أو في وسطه، أو في نهايته، رئيسة الرئيسات هي أول صوت في الذي بالأربع الأول، ورئيسة الوسطيات هي أول صوت في الذي بالأربع للوسطيات، والوسطى لأنها توجد في الوسط، والمتصلات لأنها متصلة بما قبلها، لأن صوتها (لا) مشترك مع ذي الأربع للوسطيات، ومع ذي الأربع

---

(35) ندين في إيجاد مقابلات بالعربية للمصطلحات الإغريقية إلى الفلاسفة والموسيقيين؛ وهي:

- المفروضية : Le Proslambanomène .
- رئيسة الرئيسات : L, Hypale des Hypates .
- مجاورة الرئيسات : La Parhypate des Hyptes .
- رئيسة الْوُسْطَيَات : L,Hypate des Méses .
- مجاورة الوسطيات : La Parhypte des Mèses .
- الوسطى ـ مجاورة الوسطى : La Mèse-Paramèse .
- ثلاثية المتصلات : La Trite des Conjointes .
- مجاورة نهاية المتوسطات : La Paranète des Conjointes .
- نهاية المتصلات : La Nète des Conjointes .
- ثلاثية المنفصلات : La Ttite des Disjointes .
- مجاورة نهاية المنفصلات : La Paranète des Disjointes .
- نهاية المنفصلات : La Nète des Disjointes .
- ثلاثية الحادات : La Trite des Hyperbolées .
- مُجَاوِرة نهاية الحادات : La Paranète des Hyperbolées .
- نهاية الحادات : La Nète des Hyperbolées .

(36) Enharmonique - Chromatique - Diatonique

الطبيعي ـ الملون ـ التناغمي أو المجزأ

(37) الطنين أو الطنيني : Le ton.

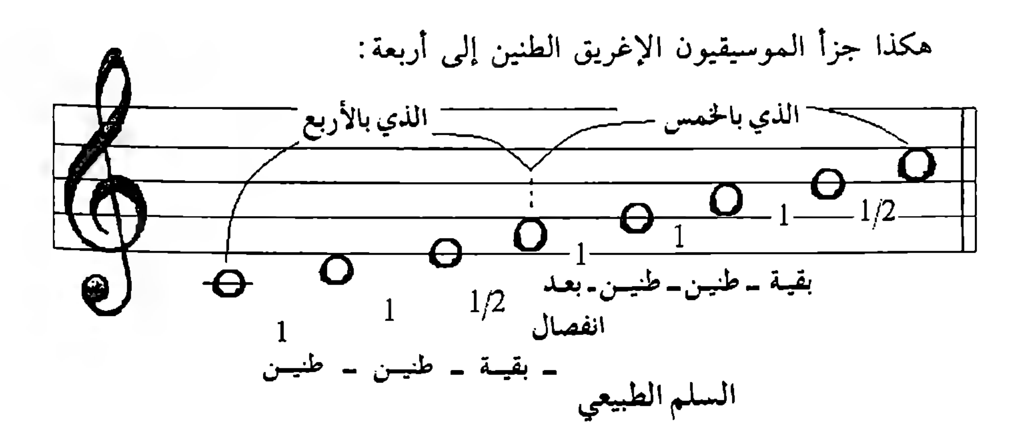
(38) البقية : Limma-Le Reste.

للمتصلات، ثم يلتو الوسطى مجاورتها، وتتبع المجاورة الثلاثيات ومجاورة النهايات والنهايات في كل من المتصلات والمنفصلات، والحادات؛ الأبعاد الثقيلة التي هي الرئيسات والوُسْطيات والمتصلات تتعالق اثنتين اثنتين، في حين أن الثلاثيات، والمجاورات، والنهايات منفصلة عنها، لأن هذه حادات؛ وتلك ثقيلات.

ب ـ المسافات

المسافة امتداد[39] صوتي بين نغمتين معينتين؛ بعض المسافات مركب، وبعضها غير مركب؛ المسافات المركبة ما تكون من أصوات غير متجاورة وقابلة للتجزيء إلى مسافات أصغر، وغير المركبة هي ما تكون بين أصوات متتابعة؛ وما بين الصوت والصوت مسافة/ طنين $\frac{9}{8}$؛ والبعد الذي بالأربع يتكون من طنينين وبقية، والبعد الذي بالكل مرة واحدة يتألف من بعدين من الذي بالأربع، مع وجود بعد انفصال بينهما؛ ومعنى هذا أن هناك خمسة من الطنين، واثنين من نصف الطنين/ البقية؛ وإذا علمنا أن الطنين يمكن أن يجزأ إلى أربعة، فإن بعض المسافات يمكن أن يكون فيها ربع طنين، أو نصف طنين، أو ثلاثة أرباع؛ وإذا ما اتفقنا على هذا، فإن هناك خمس مسافات/ طنينات؛ وإذا ما ضربنا أربعة (4) في خمسة (5) فإن الحاصل عشرون (20) جزءاً، ومع إضافة اثنين فاثنين، فإن العدد يكون كالآتي (20 + 2 + 2 = 24).

هكذا جزأ الموسيقيون الإغريق الطنين إلى أربعة:



(39) المسافة: Intervalle.

ما تقدم توضحه المعطيات الآتية:

1. ربع طنين[40].
2. نصف طنين.
3. ثلاثة أرباع طنين.
4. طنين كامل.
5. طنين مزيد بربع طنين.
6. ثلاثية صغرى (طنين ونصف).
7. ثلاثية صغرى + ربع طنين.
8. ثلاثية كبرى (طنينان).
9. ثلاثية كبرى + ربع طنين.
10. رباعية (طنينان ونصف).
11. رباعية + ربع طنين.
12. ثلاثة طنينيّات.
13. ثلاثة طنينيّات + ربع طنين.
14. خماسية (ثلاثة طنينيّات ونصف).
15. خماسية + ربع طنين.
16. سداسية صغرى (ثلاثة طنينيًّات + نصف طنين + نصف طنين).
17. سداسية صغرى + ربع طنين.
18. سداسية كبرى (أربعة طنينيّات ونصف).
19. سداسية كبرى + ربع طنين.
20. سباعية صغرى (أربعة طنينيًّات + نصف طنين + نصف طنين).

(40) ما يلي مترجم حرفياً من الكتاب المذكور، ص. 39، ويتلوه الدور الثاني ب(24) وعشرين أيضاً.

21. سباعية صغرى + ربع طنين.
22. سباعية كبرى (خمسة طنينيّات ونصف).
23. سباعية كبرى + ربع طنين.
24. الذي بالكل مرة واحدة (خمسة طَنِينيّات + نصف طنين + نصف طنين).

جـ ـ الأَنْسَاق

يتكون النسق من مسافتين فأكثر[41]؛ هناك نسق متصل مكون من أصوات متصلة، ونسق منفصل من غيره بصوت، وهناك أنساق بسيطة تتكون من اللحن نفسه، وأنساق مركبة من ألحان كثيرة ومختلطة؛ وهناك نسق الذي بالأربع الذي يحتوي على أربعة أصوات ذات ترتيب طبيعي، ونسق الذي بالخمس الذي يتكون من خمسة أصوات مرتبة، ونسق الذي بالكل مرة واحدة؛ أي أن نسق الذي بالأربع هو من (1) إلى عشرة (10)؛ ونسق الذي بالخمس من واحد (1) إلى أربعة عشر (14)؛ أو من أحد عشر (11) إلى أربعة وعشرين (24)؛ وإن شئنا:

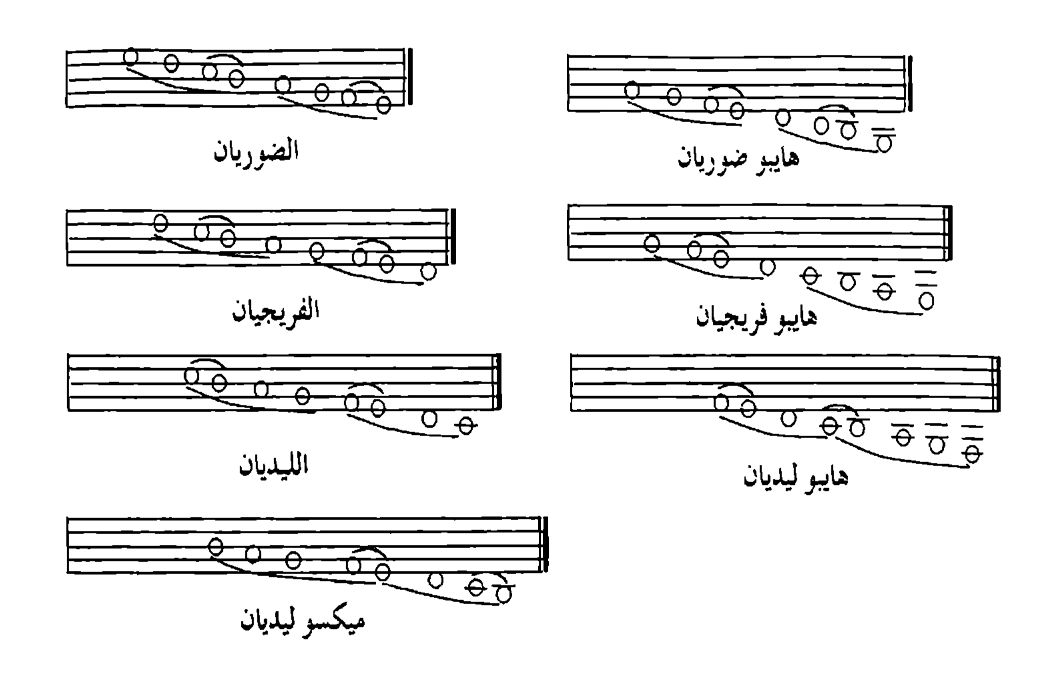
مي فا : صول لا؛ مي فا صول لا سي؛ مي فا صول لا سي ضو ري مي.
(2) (4) (4) (2) (4) (4) (4) (2) (4) (4) (2) (4) (4)

ومظاهر الأنساق متعددة تبعاً لموقع نصف الطنين الذي قد يكون في الموقع الأول، أو في الثاني، أو في الثالث، أو في أي موقع؛ والبداية الدالة على المظهر هي ما يحدد الاسم للذي بالكل: (سي/ مِيكْسُوليدين) و(ضو: ليديان)، و(ري: فريجيان)، و(مي: ضوريان) و(فا: هيبوليدين)، و(صول: هِيبوفرجيان)، و(لا: هيبوضوريان).

---

(41) النسق: Le Système.

المقامات الإغريقية



د ـ الأجناس

يؤدي الحديث عن تجزئة الطنين وموقع الجزء والنصف إلى الحديث عن الأجناس[42]؛ إذ الجنس هو الكيفية التي يجزأ بها الذي بالأربع؛ وقد اتفق الموسيقيون على أن هناك ثلاثة أجناس لحنية؛ هي التناغمي، والملون، والطبيعي، ويختلف جنس عن آخر بالأعظام التي جزئت إليها المسافة؛ التناغمي يبتدئ من الثقيل إلى الحاد بربع طنين، ثم ربع طنين، ثم طنينين، ويمكن أن ينعكس الوضع؛ وينطلق الملون من الثقيل إلى الحاد بربع طنين، ثم ربع طنين، ثم طنينين، ويمكن أن ينعكس الوضع؛ وينطلق الملون من الثقيل إلى الحاد بنصف طنين، ونصف طنين، وطنين ونصفه؛ أي الثلاثية الصغرى، ويمكن أن ينقلب الموقع؛ وأما الطبيعي فيتكوّن من نصف طنين وطنين ثم طنين من الثقيل إلى الحاد، وعكس هذا حاصل أيضاً؛ ويقتضي النظر أن تكون أوضاع أخرى،

(42) الجنس: Le genre.

بالإضافة إلى العكس، بواسطة تبديل المواقع كأن يصير المنقول في البداية أو في الوسط أو في النهاية.

قسم كل جنس من هذه الأجناس إلى «تَنْويعَات» ما عدا التناغمي لأنه يحتوي على أصغر المسافات؛ وبناء على هذه التنويعات فإن الملون صارت له ثلاثة مظاهر، والطبيعي مَظْهَرَانِ؛ أوَّل هذه المظاهر يمتاز بوجود رُبْعَي الطنين، وهو التناغمي؛ وثانيها بِثُلُثَيْ الطَّنين، وسمي بـ «الملون المائع»[43]، وثالثها بمسافات تساوي علاقة ذِي الخمس، ودعي بـ «الملون الخماسي»، ورابعها بنصف طنينين اثنين، ونعت بـ «الملوَّن المطنَّن»، وخامسها بنصف طنين، وثلاثة أرباع طنين، وخمسة أرباع طنين، ووسم بـ «الطبيعي المائع»، وسادسها بنصف طنين وطنين وطنين ولقب بـ «الطبيعي الْمُتَوَالِي»[44]؛ وقد ربطت هذه المظاهر بالأغراض المعبر عنها، وبالطبائع الإنسانية، كما يجد ذلك المهتم بما يُسَمَّى بالخصال الأخلاقية[45]: الميسكولِيديان خاص بالشراب، وبالشَّكْوى، والليديان بالميوعة والإهمال لدى أفلاطون؛ وهناك إسنادات لآخرين، مثل أرسطو، وبلوتارك وهيراقليط. . تتفق أو تختلف.

هـ ـ المقامات

قد تطابق ما يطلق عليه الموسيقيون العرب **الجمع التام**، أو الذي بالكل مرتين، أو المقام. وقد عدد أرِسْطُو كْسِيَانُس ثلاثة عشر مقاماً (ق IV قبل الميلاد)، ثم أوصلها غيره إلى خمسة عشر؛ وقسم المقام إلى ثلاثة من الذي بالأربع: الرئيسات، والأوساط، والمنفصلات؛ وهذه المقامات الثلاثة عشر تنقسم إلى نوعين من حيث التفريع أو عدمه؛ الهيبو ضوريان، والضُّوريان، والهَايبر ميكسو ليديان وحيدة، وما عداها، مثل الهايبو فريجيانيان، والْهَايبُو لِيديانيان، والفريجيانيَان، والليديَانِيان، والميسكو ليديانيان يكون احدهما ثقيلاً، وثانيهما حاداً؛ وأسماء الثقيلات هي على التوالي: هايبو يَاسْتيان، وهايبوليان، واستيان، وإيوليان، وهايبّر ضوريان.

---

(43) الخماسي: Sesquialtère؛ المتوالي: Syntone؛ المائع: Mou.

(44) الخصال الأخلاقية: Ethos.

(45) المقامات: Les tonalites.

بعض هذه المقامات يُغَنَّى بكامله، وبعضها لا؛ المقام الضُّورياني يُغَنَّى كاملاً، لأن الصَّوْت الإنساني يستطيع أن يستوعب الثمانيّة والأربعين جزءاً من الطنين؛ أي الدور الأول: (24) والدور الثاني: (24).

و ـ الانتقالات

الحديث عما يستطيع الصوت البشري أن يؤديه وعما لا يقدر عليه يجر إلى الكلام عن الانتقالات[46] التي هي تحول في النسق الذي اتخذ منطلقاً؛ وفي كيفية الصوت البشري؛ وإذا تغيرت الكيفية اللحنية، فإن التغيير حاصل في المقام أيضاً؛ وهناك أنواع للانتقالات من مقام إلى مقام بحسب نوع المسافات التي قد تكون مركبة أو بسيطة، كما أن هذه الانتقالات تكون جميلة إذا تمت في مسافات متناسبة، وقد تكون أقل جمالاً، أو قبيحة إذا حصلت في مسافات متنافرة؛ والصوت الإنساني يستطيع أن يؤدي مقام الليديان، ومقام الفريجيان؛ كما هو الشأن في المقام الضُّورياني؛ يجب أن يغنى الليديان في امتدادٍ حادّ والفريجيان في امتداد[47] وسط، والضُّوريان في امتدادٍ ثقيل؛ وينطلق الغناء الإغريقي، من الحاد إلى الثقيل حسب ما بيَّنَه المؤلف باعتماد على أصوات لُغَتِهِ.

ز ـ التوليف اللحني

إن هذا الاختلاف في الأصوات، من حدتها وثقلها، والعلائق فيما بينها من حيث الاتصال والانفصال، هو ما يكون النسيج اللحني. هكذا يمكن أن ينجز اللحن في نسق ذي امتداد ثقيل، أو متوسط، أو حاد، بحسب استعماله للرئيسات، أو المتوسطات، أو الحادات، أو في جنس تناغمي، أو لوني، أو طبيعي، أو في مقام ضورياني، أو فريجياني، أو ليدياني، أو في أسلوب جوقي[48]، أو قانوني، أو مأساوي؛ الأسلوب المأساوي يكون في الثقيلات، والجوقي في المتوسطات، والقانوني في الحادات، هكذا يكون هناك أسلوب خاص بالأفراح وبالمهرجانات، وبالمدائح، وأسلوب مُعَيَّنٌ لِلشَّجَى والْحَزَنِ، وأسلوب مَشُوبٌ. اللحن الجيِّد،

---

(46) الانتقالات: Modulation.

(47) الامتداد: Etendue.

(48) مأساوي: Tragique؛ قانوني: Nomique؛ الجوقي: Duthyrambique.

إذن، ما حافظ على النسق، والجنس، والمقام، والأسلوب، والنّص الشعري، وبحسب ما تقتضيه مقتضيات الأحوال ومقاصد الملحن.

ذلك أن الموسيقى تكون في سياق احتفالات بشرية، واحتفالات خاصة بالآلهة، وفي الأعياد، وفي المواسم التي تجمع بين المدن، وتكون أثناء المعارك والتداريب الشاقة لِتَأْجِيج الحماس، وشَدِّ الأَزْرِ، وتكون أثناء الأشغال اليدويَّة والعضلية، مثل ما يقوم به البحارة، بل إن بعض الأمم يَعْزِفون الموسيقى أيام يكونون حزِينين؛ الموسيقى، إذن، في كل شيء ما دامت هي سِرُّ الوجود، وسَبَبَ تناغمه.

3 ـ المطابقات

معنى هذا أن كل المكونات الموسيقية من أصوات ومسافات، وأنساق، وأجناس، ومقامات، وانتقالات، وتوليفات، لها علاقة وثيقة بكل ما في الكون من مخلوقات روحانية، ومادية، وبشرية، وطبيعية. هذه العلاقة قد تكون مطابقة، أو مماثلة، أو مشابَهة؛ لأن الموسيقى مُسْتَمَدَّة من الحقائق الإلهية العليا؛ كانت هذه عقيدة كثير من الفلاسفة الإغريق، وخصوصاً الفيثاغوريين؛ وقد بنوها على مُسَلَّمَات عديدة؛ أولاها الإيمانُ بِإِلَهٍ فوق الجميع له عناية شاملة بِكُلِّ مخلوقاته، وثانيَتُها الاعتقاد في ثنائية مؤسِّسَة، وثالثتها الأخذُ بالاتِّصال لا بالانفصال، ورابعتُها مبدأ الحياة السارية في كل شيء، وخامستها كل شيء يشبه كل شيء، أو يماثله، أو يطابقه[49].

أُنشِئَ الكون من اجتماع العلة الفعَّالة[50] من جهة، والماديَّة من جهة ثانية؛ الصوت مُجرَّدٌ والموسيقى مادية، التَّرمِيزُ الموسيقي يجمع بين الاتصال والانفصال والتشابه والاختلاف، باللَّحْن الذي يحتوي على تمايز النغمات، لكنها تقع في مسافات؛ تَتَّسِمُ أصوات الموسيقى بالحدة أحياناً، وبالثقل أحياناً أخرى؛ ومنها ما هو ثَابِتٌ، ومنها ما هو متحرِّكٌ؛ هناك ذات طنين هي الثابتة: (لا ـ سي ـ مي ـ لا ـ ري ـ سي ـ مي ـ لا) في الجمع التام أو المقام؛ وهناك محرومة منه هي المتحركة. إذا اتضح هذا، فلنقدم بعض التطابقات بين الموسيقى والكون،

(49) مماثلات: Similarités؛ مطابقات: Correspondances؛ مشابهات: Ressemblances.

(50) العلة الفاعلة: La Cause efficiente.

والموسيقى والنَّفس الإنسانية، والموسيقى والحياة الإنسانية، والموسيقى والعناصر، والموسيقى والكواكب والأفلاك، وتناسب ما في الوجود.

أ ـ مطابقة الموسيقى والكون

الأصوات الثابتة هي:

- المفروضة التي تشبهها الأرض.
- نهاية المتصلات التي تضاهيها المعادن.
- نهاية الحادات التي يشاكلها النبات.
- كل مقام يحتوي على خمسة أنواع من الذي بالأربع، وكل بعد يناظر حاسة من الحواس، أو عنصراً من العناصر:

الرَّئيسَات ـ الوسطيات ـ المتصلات ـ المنفصلات ـ الحادات

(اللمس) ـ (الذوق) ـ (الشم) ـ (السمع) ـ (البصر)

(الأرض) ـ (الماء) ـ (الهواء) ـ (النار) ـ (الأثير)

- كل مقام يتكون من ثلاثة أنواع من الذي بالخمس

ـ خماسية الرئيسات، والوسطيات.

(اللمس) (الذوق)

(الأرض) (الماء)

ـ خماسية المتصلات:

(الشم، أو الهواء)

ـ خماسية الْمُنْفَصِلاَت:

(السمع، أو البصر)

- المقام له مظهران:

ـ المظهر الأول يمثل أرْبَعَ حواس.

ـ المظهر الثاني يمثل حاسة البصر.

● الأنساق الثلاثة المتناسبة :

ـ الرباعية : الجانب المجسَّد من الطبيعة الذي هو الجمادات.

ـ الخماسية : الجانب المتردد بين التجسيد والتجريد

ـ الدور : الجانب الإلاهي والأَبَدِيّ.

● الأجناس اللحنية الثلاثة :

ـ المتناغم الذي لا يتجزأ، مثل الخط في الهندسة.

ـ الملوَّن الشيء الذي يمكن أن يجزأ أو لا يجزأ.

ـ الطبيعي ذو أبعاد ثلاثة : الطول والعرض والعمق.

● المظاهر :

ـ المتناغم له مظهر واحد.

ـ الملون ثلاثة مظاهر.

ـ الطبيعي مظهران.

هي ستة مظاهر يطابقها ستة طنينات في النسق الكامل.

ب ـ مطابقة الموسيقى والنفس الإنسانيّة

● نسق الرباعيات :

ـ رباعية الرئيسات ورباعية الوسطيات يطابقها :

الاعتدال في التمتع بكل ما يتصل بِشهوات النفس، فلا مبالغة في التمتع باللذات، ولا زهد فيها.

ـ رباعيات المتصلات يطابقها العدل، لأنه متصل بالاعتدال، وبالجمع بين الناس.

ـ رباعية المنفصلات تطابقها الشجاعة.

ـ رباعية الحادات تطابقها الحكمة.

● نسق الخماسيات:

ـ خماسية الرئيسات المتوسطات يضاهيها:

ـ الاعتدال والعدل لأنهما زينة الجزء الشهواني من النفس.

ـ خماسية المتصلات هي الشجاعة، لأنها تمثل الجزء الغضبي من النفس.

ـ خماسية المنفصلات هي الحكمة لأنها تمثل جوهر العقل.

● المقام يجب أن يُضَاهَى بالطبيعة المزدوجة للنفس.

ـ الجمع الأول يقرب من الجزء اللاعقلاني للنفس.

ـ الجمع الثاني يقرب من الجزء العقلاني.

جـ ـ مطابقة الموسيقى مع أطوار الحياة الإنسانية

تتسم الحياة الإنسانية بنوعين من السلوك؛ أحدهما يؤدي إلى الفضيلة، وثانيهما يَجُرُّ إلى الرذيلة؛ والموسيقى تعبيرٌ عنهما معاً، أو إن شئت إنهما يحاكيان التأليف الموسيقي. وهكذا، فإن:

ـ الرباعية الأولى يشابهها الطور الأول من الحياة حيث يكون كل الناس خاضعين للضغط الخارجي.

ـ رباعية الْوُسْطَيَات يحاكيها الطور الثاني الذي يأتي بعد الطفولة.

ـ رباعية المتصلات تُضَاهيهَا حياة السهولة واللذة لقربها من الرباعية، والطور الذي يسبقها.

ـ رباعية المنفصلات بداية حياة الْمَشَقَّةِ لصعوبة الأنغام والأصوات.

يتبين من هذا أن الموسيقى ومقاماتها وتأليفاتها ومظاهرها وثقلها وحدتها تتحكم في كل شيء في هذه الحياة، ومنه الحياة الإنسانية منذ الْعَلَقة والْمُضْغَةِ فإلى الممات؛ ولب التَّكوين هو أعداد: 6 ـ 8 ـ 9 ـ 12 بما تخضع له من تناسب وجمع وضرب.

د ـ الموسيقى والعناصر

إذا تحكمت النِّسبة والتناسب في الأعداد بالإنسان، فإنهما يفعلان ذلك إلى جانب الأشكال، في العناصر الأربعة أيضاً. هكذا **شُبِّهَت النار بالهرم** ومنح لها رقم (4) الذي هو عدد زواياه؛ **والأرض مثل المكعب**، وأسند لها عدد (6) كَسُطُوحِه؛ **والهواء لِلْمُثَمَّنِ** وعُزِيَ له عدد (8)، والماء وهب له اثنا عشر (12)، هي عدد زوايا الشكل العشريني (20)؛ وعليه، فإن:

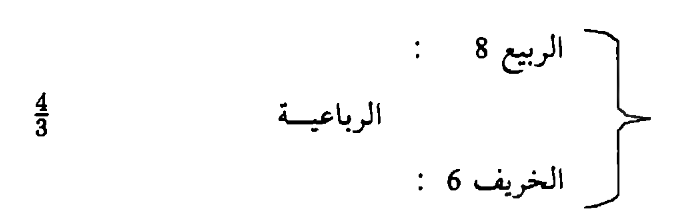
النار 4 ـ الأرض 6 ـ الهواء 8 ـ الماء 12.

(الصيف) ـ (الخريف) ـ (الربيع) ـ (الشتاء).

تناسب:

الربيع 8 :
الذي بالكل مرة واحدة $\frac{2}{1}$
النار 4 :

الشتاء 12 :
الخماسيــة $\frac{3}{2}$
الربيع 8 :



الربيع 8 :
الرباعيــة $\frac{4}{3}$
الخريف 6 :

هـ ـ الموسيقى والفلك

يتضح مما سبق أن الأعداد والأشكال والعناصر والفصول والموسيقى متداخلة، وهي تَتَوَالَجُ مع الكواكب والأفلاك أيضاً؛ هكذا فُسِّر $\frac{9}{8}$ الذي هو الطنين

على أنه تجتمع فيه الكواكب السبعة، ودائرة البروج التي هي الثامنة، والكُرَة التي بدون كواكب هي التاسعة؛ والطنين الأصغر[51] $\frac{10}{9}$ هو أعداد هندسيّة تمثل المساحة والمحيط: $\frac{2}{4}$ = 16 هي المساحة، و4 + 4 + 4 + 4 = 16 هي المحيط؛ و3 × 6 = 18 هي المساحة، و6 + 6 + 3+ 3 = 18 هي المحيط؛ وتظهر هذه النسب تناظراً بين المحيط والمساحة؛ أي بين الشامل الذي هو الجسد، وبين المشمول الذي هو النفس؛ وأما 17 فهو وسط بين العددين كما هو وسط بين نُمُوّ القمر وتناقصه.

تصور بعض الفلاسفة القدماء أن الكواكب تصدر أصواتاً تَتَّبع قوانين الأصوات الطبيعية والموسيقية[52]، من حيث إن بعض الأصوات ذكر، وبعضها أنثى، وبعضها خُنثَى. وقد عَزَوْا للصوت الذكوري القساوة والجفاف والفاعلية والعاملية، ونسبوا إلى الصوت الأنثوي الليونة والرطوبة والفاعلية؛ وبطبيعة الحال، فإن الأصوات الذكورية تصدر عن الذكر، والأصوات الأنوثِيَّة تأتي من الأنثى، والأصوات المشُوبة منبثقة من الْخُنثَى.

- فلك القمر رطب مائع مسؤول عن النمو، يصدر أصواتاً تغلب عليها الأنوثة؛ إذ هو خنثى.
- فلك عطارد قاس لِقُرْبِه من الشمس، لكن فيه بعض الرطوبة، وهو خُنثَى مع غلبة الذكورة عليه، لذلك فهو جَافٌ ونهاري.
- فلك الزهرة التي هي جميلة ذات أنوثة خارقة، وصوت بالغ الأنوثة تَمْنَحُ السُّرورَ، ولَيْلِيّة.
- فلك الشمس جافة حارقة ذات صوت ذكوري.
- فلك المريخ حَارٌ لَيْلِي خُنثى، يميل صوته إلى الذكورة.
- فلك المشتري جميل له صفات شبيهة بما لفلك الزهرة يؤثر فيما حوله فينقص من حرارة المريخ، ويُعَدِّلُ من برودة زُحَل.

---

(51) يؤكد المختصون أن نظرية فيثاغوراس تتوقف عند $\frac{9}{8}$، وأما ما زاد على ذلك، فهو نظرية أرسطوكيسنوس.

(52) بل هناك من يرى أن أصوات الكواكب هي أصل الأصوات الموسيقية.

- فلك زحل قاسٍ غير حساس كفور ذُو صوت ذكوري.

هذه هي الأجرام السماوية مرتبة ترتيب الأصوات الثقيلة، لكنها تأتي في نطاق الحادات أيضاً، فما يكون نسقاً كبيراً تَامّاً يشتمل على الأبعاد الآتية:

- المفروضة.
- رئيسة الرئيسات (الرئيسة، ومجاورة الرئيسة، والنهاية).
- رئيسة الوسطيات (رئيسة الوسطيات، ومجاورة رئيسة الوسطيات، والنهاية).
- الوسطى، ومجاورة الوسطى.
- المنفصلات (ثلاثية المنفصلات، ونهاية مجاورة المنفصلات، ونهاية المنفصلات).
- الحادات (ثلاثية الحادات، ومجاورة نهاية الحادات، ونهاية الحادات).

يظهر أن هذه الثلاثيات تتجلى أيضاً في دائرة الأبراج التي تنقسم إلى أربع ثلاثيات:

- ثلاثية رئيسة الرئيسات تُوازِيها ثلاثية الْحَمَلُ، والثور، والتَّوْأم؛ وهي للربيع.
- ثلاثية رئيسة الْوُسْطَيَات تضاهيها ثلاثية السرطان، والأسد، والعذراء، وهي للصيف.
- ثلاثية المنفصلات تُعادِلُها ثلاثية الميزان، والعقرب، والقوس؛ وهي للخريف.
- ثلاثية الحادات تُوَازِنُهَا ثلاثية الْجَدْي، والدلو، والحوت؛ وهي للشتاء.

وإذا ما ألّف بين الفصول والكواكب والأبعاد، فإن المقترحات تكون الآتي:

- القمر والربيع (والمفروضة) للأنوثة.
- عطارد والمريخ والصيف تغلب عليها الذكورة، باعتبار دَوْر الشمس التي هي الوسطى.
- الزهرة والمشتري والخريف أنوثة بَيِّنَة (علاقة الرئيسات بالوسطيات).
- الشمس وزحل والشتاء ذكورة واضحة، وإن اختلفت الأدوار.

وإذا ما أردنا أن نؤلف أدواراً ذات مظاهر عديدة، فإننا نسلك السبيل الآتي:

- المفروضة ـ القمر ـ **لا**.
- الرئيسة ـ عطارد ـ **سي**؛ مجاورة الرئيسة ـ الزهرة ـ **ضو**؛ نهاية الرئيسة ـ الشمس ـ **ري**.
- رئيسة الوسطيات ـ المريخ ـ **مي**؛ مجاورة نهاية الوسطيات ـ المشتري ـ **فا**؛ نهاية الوسطيّات ـ زحل ـ **صول**.
- الوسطى ـ **لا**.
- مجاورة الوسطى ـ القمر ـ **سي**.
- ثلاثية المنفصلات ـ عطارد ـ **ضو**؛ مجاورة نهاية الحادات ـ الزهرة ـ **ري**؛ نهاية المنفصلات ـ الشمس ـ **مي**.
- ثلاثية نهاية الحادات ـ المريخ ـ **فا**؛ مجاورة نهاية الحادات ـ المشتري ـ **صول**؛ نهاية الحادات ـ زحل ـ **لا**.

وأما المظاهر فهي كالآتي:

- المفروضة ـ الوسطى (لا ـ لا) مقام ما تحت الضورياني.
- الرئيسة ـ مجاورة الوسطى (سي ـ سي) مقام الميكسوليديان.

مجاورة الوسطى (ضو ـ ضو) ثلاثية المنفصلات، مقام الليديان.

نهاية الرئيسة (ري ـ ري) مجاورة نهاية الحادات، مقام الفيريجيان.

من المفروضة إلى آخر الوسطيات (لا ـ صول) تعمل في النهار، ومن مجاورة الوسطى (سي ـ لا) تعمل في الليل.

و ـ تناسب ما في الوجود

وراء كُلِّ ما تقدم تناسبات عددية وشكلية؛ هذا التناسب يَحْكُمُ الجسد والنفس، من حيث هو جسد، ومن حيث هي نفس؛ للكون جسد ونفس، وإذا كان الأمر هكذا، فإن كل ما فيه له جسد ونفس. للأفلاك جسد ونفس، وللإنسان جسد ونفس. . . ولِلْحَجَرِ جسد ونفس. ذلك أن المنشأ واحد، إذ أخذ الله

الجوهر الأوسط من الجوهر الروحي، والجوهر المادي، وألّف أوساطاً بين طرفين؛ أحدهما الشيء نفسه، ومقابله مُغَايره، ثم وزع الأوساط إلى أعداد زَوْجِيَّة وأعداد فردية؛ الأعداد الزوجية مادية، والأعداد الفردية روحانية؛ وإذ النفس واحدة، فإنها كانت روحانية، لكنها نزلت من المحل الأرفع إلى المحل الأوضع الذي هو نفسُ الجسد، فصارت ضمن الأزواج. لكن الأعداد، سواء أكانت فردية أم زوجية، فإنها أساس الفضائل؛ الحكمة تضاهي الواحد، والشجاعة اثنين، والاعتدال ثلاثة، والعدل أربعة، كما أن التّناسبات الهندسية أساس للجمال، وللاعتدال، وللصحة؛ وللعدالة، وللانسجام.

وإذا كانت الأعداد والأشكال وتناسبها ضرورية لحياة بشرية معتدلة سعيدة، فإنَّ سِحْرَهَا يشمل الحياة، من حيث هي حياة طبيعية متصلة بالعناصر الأربعة؛ الصوت الأول الذي هو المفروضة مؤنث مثل الأرض؛ وعليه، فهو أساس الوجود في هذه الحياة؛ ورئيسة الرئيسات مثل الماء الذي جُعِل منه كلُّ شيء حيّ على هذه الأرض، وهو ذكر؛ وقد جعل الله من كل زوجين اثنين؛ ومجاورة الرئيسة كالهواء الذي هو أنثى، أو قل إنه خُنثَى جاءت لتكون وسطاً بين ذكورتين؛ ونهاية الرئيسات كعنصر النار قوي ذكوري.

الأرض المؤنثة والهواء الخنثي، والماء والنار ذكران كالمفروضة المؤنثة، ومجاورة الرئيسة الْخُنثَى، ورئيسة الرئيسات، ونهاية الرئيسات الذكرين، أساس كل الوجود الذي هو محكوم بصيرورة شاملة؛ صيرورة اللحن تنعكس في الحياة الفردية، والتحولات الاجتماعية، والسياسية، وصيرورة الإيقاع الْمُتَجَلِّية في **الوضعة** التي تنبّه إلى الولادة، وفي **الرفعة** التي تدل على الممات.

في ضوء هذا حاول بعض المتفلسفة أن يجد تحليلات لأخذ الألحان بالنفوس؛ منها أن النفس تكون لحناً مؤسساً على أعداد متناسبة، والجسد يتألف منها كذلك، وكل ما هو موجود قائم عليها؛ أي على ما أسماه الفكر العربي الإسلامي بـ «محبة المناسبة» التي هي موجودة في الأجسام الخيالية، والأرواح، والعقول[53].

---

(53) ابن الخطيب، **روضة التعريف بالحب الشريف**، تحقيق محمد الكتاني، الدار البيضاء، بيروت، 1970، صص. 386 ـ 387.

4 ـ دلالة الوجود

كل موجود يشبه كل موجود في هذا الوجود؛ وإذ إن له دلالة، فإنها تصير مشتركة، إلا أن ما سنركز عليه هنا هو دلالة الموسيقى على النفوس والطبائع والمعاني؛ والموسيقى، كما هو معلوم، تتألف من الصوت والصمت.

أ ـ الصوت

يتألف الصوت من مجموعة أصوات فمقاطع، فإيقاع فمقامات فأوزان:

1 ـ الأصوات

تناول النحويون واللسانيون أصوات اللغة بصفة عامة، ولغاتهم بصفة خاصة، فأَفَاضُوا الحديث في أعضاء النطق ومواضع النطق، وآلياته، وعملية التصويت وحركات الأعضاء الناطقة، مثل الرئة، والحنجرة، والفم، وصفاتها مثل الجهر، والهمس، والصّفير، والتَّفْخِيم، والْقَلْقلة والغُنَّة؛ بل اهتم القدماء بذكورة الأصوات وأنوثتها، وقوتها وضعفها، كما اهتم القدماء والمحدثون بما يسمى **بِرَمْزِيَّة الأصوات**؛ وقد أفاض المؤلف في الحديث عن أصوات اللغة الإغريقية بحسب ما كان شائعاً في عصره، وما همنا من حديثه هو المبادئ العامة والطريقة التي اتبعها، سواء فيما يتعلق بالأصوات الموسيقية، وبالأصوات اللغوية؛ وقد أَبَنَّا عن ذلك في الفقرات السَّابقة.

2 ـ المقاطع

تنقسم المقاطع إلى نوعين؛ المقاطع في اللحن، وهي العلاقة بين الأصوات التي توجد في **الْوَضْعَة** وفي **الرَّفْعَة**؛ والمقاطع في النص التي هي مجموعة مكونة من أصوات ومصوّتات تنطق في بَثٍّ صَوْتي واحد؛ وعلامات زمن الصوت في الموسيقى القديمة؛ هي: ⊔⊔ ، ⊔ ، ⌊ ، — ، ◡ ،.

وهي بيضاء مرتبطة بذات السن، وبيضاء، وسوداء منقوطة، وسوداء، وذات السن؛ علامتا: ⊔⊔ ، ⊔ ، قليلتا الاستعمال؛ وعلامة: ◡ ، مفترضة دائماً. وأما المقاطع في اللغة، فإنها يمكن أن تكون قصيرة جداً، وقصيرة، ومتوسطة القصر، والطول، والطويلة، والطويلة، جداً؛ وبناء على ما قدمنا من

خواص القلب، والإبدل، والعكس، فإن المقاطع ليست قارة لكنها تنتقل من موقع إلى موقع.

3 ـ الإيقاع

الإيقاع مجموعة مركَّبَةٌ من مُدَدٍ مؤلفة بحسب ترتيب معين. وقد أسند المؤلف، على شاكلة الفلاسفة والموسيقيين السابقين عليه، طبائع تَتَّسِم ببعض **الجوهرانية**، وببعض **الإجمال** لا التفصيل؛ وهكذا، فإن إيقاع المقاطع القصيرة يكون سَرِيعاً ومضطرباً نازلاً وفَعَّالاً في الرقص الْحَرِبِيّ وحارّاً ونشِطاً، في حين أن الإيقاع الناتج عن المقاطع/ الأصوات الطويلة يكون متثاقلاً وهادئاً، إلا أنه صاعد؛ وهو مؤثر في الأناشيد الدينيّة، ومريح ومهدئ لتراخيه وبطئه وتثاقله؛

وكما تعبر الأصوات/ المقاطع عن الإيقاع وكيفيته، فإن السَّيْر بأنواعه يُحْدِثُ نوعاً من الإيقاع يلائمه؛ هناك الخبب، والخيلاء، والتبختر، والتثاقل؛ الْخَبب يكون بخطى سريعة وَحَادَّة، وراقصة، لكنها تعبر عن تواضُع وسوقية؛ وأما غيره فيدل على الرفعة، والسمو، والوقار، وعن الاعتدال في المزاج، والرجولة.

4 ـ مظاهر المقامات والأنساق

نقصد بالمقامات نسق الدور المضاعف، أو النسق الكبير التام؛ ونعني بالأنساق مجموع مكون من مسافتين فأكثر؛ ولكل من المقامات والأنساق مظاهر ناتجة عن نوع الجنس المستعمل في اللَّحْن، كأن يكون اللحن بالتناغمي، أو بالملون، أو بالطبيعي؛ ومهما اختلف الفلاسفة والموسيقاريون في تَعْدادِها وأسمائها، فإن ما يكاد يكون الإجماع عليه منها؛ هو: الميكسوليديان، والليديان، والفريجيان، والضوريان، وما تحت اللِّيديان، وما تحت الفريجيان، وما تحت الضوريان، إلا أنهم لم يتفقوا على إسناد الفضائل والرَّذائل إلى كل مظهر.

- الميكسوليديان يتسم بالشكوى عند أفلاطون، وبالحزن وبالانقباض عند أرسطو، وبالانفعال، وبالمأساوية عند بلوتارك.
- الليديان مائع خاص بالسُّكْرِ حَادٌّ (أفلاطون)، والاحتشام، والتهذيب (أرسطو)، وخاص بالشكوى (بلوتارك، وخمري (لوسيان).

- الفريجياني محفز لشرب الخمر (يوروبيد) و(أرسطو)، حادٌ ومحرض على الشجاعة (أفلاطون).
- الضوريَاني رجولي جليل قاس (هيراقليط)، متطوع، مهيئ للعمل السلمي، معتدل، خاص بالعبادة، وبالإقناع (أفلاطون)، معتدل مهذب (أرسطو).
- ما تحت الليديان خمري ومستهتر.
- ما تحت الفيريجيان قاس متقشف (هيراقليط)، حَاثٌ على العمل (أرسطو)، جذاب (لوسيان).
- ما تحت الضوريان منتفخ مفتخر (هراقليط)، جَليل، عامل (أرسطو).

5 ـ الأوزان

يحدد الوزن بأنه نسق من الأقدام مركب من مقاطع مختلفة، نسق يصل إلى طول متناسب؛ وإذ تعرّضنا سابقاً إلى أجناس الأوزان، أو أصولها، وإلى أنواعها، أو فروعها، فإن ما يهمنا الآن هو ما نسب إليها من طبائع؛ جنس الإصبعي، وأنواعه، يتسم بالجلالة والمهابة، لكن بدرجات متفاوتة لطوله. وتعتريه وقفات؛ أولاها بعد قدمين ومقطع، وثانيتها بعد قدمين وخبب، وثالثتها بعد ثلاثة أقدام ومقطع، ورابعتها بعد أربع أقدام أُصْبُعِية؛ ومثله في الجلالة والمهابة وزن الضرب العكسي؛ وإذا ما أردنا أن نُقَرِّبَهُمَا إلى العروض العربي، فقد يكونان بمثابة الطويل والبسيط، وما يضاهيهما مثل الكامل والوافر، وأما ما كان مؤلفاً من الْخَبَبِيَّة والهجائية والبُيُونية فقد يكن شبيهاً بالسريع والمتدارك والرجز والهزج والمجتث والمقتضب؛ ومقياس هذا التصنيف هو الطول في الأصول، وجدية الأغراض، أو القصر، وهزلية الأغراض، أو المزج بين أقدام غير متناسبة؛ كما أن الحركات الحيوانية والإنسانية أساس للإيقاعات، من حيث هي: نوع السير الحيواني والإنساني، ونوع إنجاز الأفعال، فَتُصَاغُ أشعار لمحاكاتها.

ب ـ الصمت

قسيم الصوت في الموسيقى وفي الكلام الصمت، لذلك اهتم به الموسيقاريون فوضعوا له علامات ومقادير زمنية وبَيَّنُوا وظائفه ودلالاته؛ والعلامات مع مقاديرها؛ هي:

[رمز] : برهة: 1؛ [رمز]: زفرة ونصف $\frac{1}{2}$؛ [رمز] زفرة: $\frac{1}{4}$؛ [رمز] : نصف زفرة: $\frac{1}{8}$؛ والصمت له وظائف عديدة؛ أولاها ضبط الإيقاع فيجزّأُ الوزن إلى أقسام متساوية أو مختلفة، كما أن مدة الصمت تكون طويلة أو قصيرة؛ وإذ وصف القصر في الأصوات، وفي المقاطع، وفي الأقدام، وفي الأوزان، بالابتذال، والطول فيها بالجلالة والمهابة، فإن هذه الأحكام نقلت إلى الصمت أيضاً.

5 ـ تدبير وتثمير

تلك بعض مضامين الفكر الذي كان شائعاً في فضاء الشرق فامتزجت فيه مذاهب شتى من أفلاطونية وأرسطية وفيتاغوريّة وأرسطوكسينوسِيّة وأفلوطينية، وقد أضيفت إليه بعض التعاليم المسيحيّة من قِبل الذين جاءوا بعض ظهور المسيح عليه السلام، مثل مؤلفنا[54] هذا؛ وما يعنينا من كل ذلك هو الإقرار بوجود إله واحد مُعْتَنٍ بهذا الكون مدبر له مراقب إيّاه؛ وكل ما في الكون متشاكل يمت بعضه إلى بعض؛ وهذه الْمَاتَّة تقتضي أن تكون هناك علاقة وثيقة، أو واهية بين الأعداد والأشكال والموسيقى والكواكب والعناصر والنفوس.

إن هذا التراث الذي يُعَزِّزُ عقيدة التوحيد والانسجام والتَّناغم حَازَهُ مُفَكِّرو الإسلام، فدبَّرُوه وَثَمَّرُوهُ، لِيَرْتَقُوا في حياتهم المادية والفكرية والروحية. ويستخلص من أبحاث دارسي الموضوع أن هناك مواقف عديدة؛ أحدها تَبَنِّي المحاكاة والتقليد والمتابعة، ويمثله الكندي وإخوان الصفاء، وثانيها انتقى واختار؛ وأشهر من فعل هذا الفارابي وابن سينا، وثالثها أغرق في المشاكلات والتناسبات مثلما صنع المتعاطون لعلوم السحر والطلسمات، وعلم أسْرَار الحروف، وعلم الكيمياء، وعلم صناعة النجوم، مِمَّن ذكرهم ابن خلدون في المقدمة، ورابعها هُمُ المبعدون لعلم الموسيقى والاكتفاء بالحديث عن صناعة الغناء وفن السماع[55].

---

(54) منتصف القرن الثاني بعد الميلاد.

(55) عُمْدَتُنَا في هذه الفقر كتاب:

Fadlou Shehadi, *Philosophies of Music in Medieval Islam*, Leiden, 1995.

أ ـ الكندي وإخوان الصفاء

من الذين تنعكس فيهم المدرسة الفيثاغورية الكندي (ت. 870 م)، وإخوان الصفاء منتصف القرن العاشر، وابن باجة في الأندلس (ت. 1189 م)؛ والفيثاغوريون يعتمدون على نظرية النسبة والتناسب الرياضية لإثبات الملاءمة أو المنافرة بين الأصوات والكائنات، ونظرية المشاكلة لإيجاد علائق وروابط بين كل ما في الكون؛ هكذا يعد القارئ مطابقات بين أوتار العود والعناصر والفصول، والطبائع؛ إلا أن الكندي اقتصر على تبيان تأثير الموسيقى في النفوس، في حين أن إخوان الصَّفاء تجعل كل ما في الكون، وخصوصاً العلوم، في خدمة الهدف الأسمى الذي هو تقديس الله، ومساعدة الإنسان للتقرب إليه زلفى ليكون سمعه الذي يَسْمَع به، وبَصره الذي يُبْصر به، ويده التي يبطش بها.

ب ـ الفارابي وابن سينا

من الذين انتقوا الفارابي[56] (ت. 339هـ/ 950 م) الذي استوعب الثقافة التي كانت سائدة في عصره؛ وما يعنينا منها هو جانباها الشعري والموسيقي. فقد ألف في هذا الميدان كتاب الموسيقى الكبير، وكتاب الإيقاعات، وكتاب إحصاء الإيقاعات؛ وقد اعتمد في تأليف هذه الكتب على النموذج الإغريقي الموظف للرياضيات والمنطق؛ فقد كان يعترف أنه الأكمل والأتم[57]، كما كان على دراية بالتراث العربي الشعري الموسيقي الموروث عَمَّا قبل الإسلام وبعد الإسلام، وعن تراث فارس؛ إلا أنه صهر كل ذلك في قالب جمع بين الاستمرار والتجديد؛ هكذا قاس الصمت أو الفاصلة في الموسيقى على مصراعي البيت الشعري، واستعمل مصطلحات النحاة والمقرئين من تنوين، وَرَوْم، وإشمام، للحديث عن المقطع وكميته وزمنه.

بيد أنه جدد فيما يتعلق بالصوت والمسافة، فقد جزأ الطنين إلى ربع، ونصف، وثلث؛ هكذا فصل المسافة بين السَّبَّابَة والوسطى إلى مجنب السبابة بتنقيص ذي المدتين البعيد عن الْخِنْصر بِطَنِينَيْن، ومجنب السبابة بتنصيف الطنيني

(56) الكتاب المذكور، ص. 50 ـ 60؛ 66؛ ص. 66 ـ 80.

(57) George Dimitri Sawa, Music Performance Practice in the Early 'Abbasid Era. 132-320 AH/750-932 AP. Pontifical Institute of Medieval Studies, Canada, 1989, pp. 35-41.

الأول (نصف طنين)، ومجنب السبابة بالبقية، كما يتجلى ذلك في الكلام عن مجنب السبابة بوسطى الْفُرْس، ومجنب السبابة بوسطى زَلْزَل؛ وأما مسافة الوسطى فوزعها إلى مجنب الوسطى، وَوُسْطى الفرس، ووسطى زَلْزَل (1) ووسطى زلزل (2)[58].

بناء على هذا تحدث عن تتابع الأصوات التي أسماها بالجماعة؛ هذه الجماعة التي قد تكون رباعية، وخماسية، أو بزيادة ربع، أو نصف ربع، أو ثلاثة أرباع، وإذا كان أمرها هكذا فهي ناقصة، وإذا وصلت سَبْعَ نغمات فهي كاملة بالقوة، وحينما تتم دورين فهي كاملة بالفعل[59]؛ إلا أنه خالف الفيثاغوريين برفضه موسيقى الأفلاك، والمطابقات بين الأوتار وغيرها من عناصر وفصول وطبائع[60].

في هذا السياق نفسه تندمج آراء ابن سينا المبعد للفيثاغورية، وتبعاً لهذا رفض العلاقة بين الموسيقى وبين الأشكال السماوية، وبين الموسيقى والأخلاق النفسانية، والأصل الأسطوري للموسيقى؛ وبين الفرق بين وظائف الشعر العربي الذي يسعى إلى التّعجب واللذة، والشعر الإغريقي الذي له وظائف اجتماعية[61].

جـ ـ الإغراق في المشاكلات

إلا أن هذا الموقف العقلاني كان إلى جانبه من أغرق في المشاكلات والمناسبات، مثل المتعاطين لأحكام[62] صناعة النجوم، والسحر، والكيمياء، والأعداد والأشكال ودلالاتها، وعلم أسرار الحروف، وطبائعها، وارتباطها

(58) *Ibid.*, pp. 78-83.

(59) *Ibid.*, pp. 83-91.

(60) G. D. Sawa, *op. cit.*, p. 59.

(61) *Ibid.*, pp. 66-72.

(62) ابن خلدون، **المقدمة**، تحقيق درويش جويدي، الكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، ط. ثانية، 2000، وخصوصاً: الفصل الثامن والعشرون: علوم السحر والطلسمات، (ص. 482 ـ 488)، الفصل التاسع والعشرون: علم أسرار الحروف، (ص. 488 ـ 506)؛ الفصل الثاني والثلاثون: في إبطال صناعة النجوم وضعف مداركها وفساد غايتها (ص. 518 ـ 522)؛ والفصل الثالث والثلاثون: في إنكار ثمرة الكيمياء واستحالة وجودها، وما ينشأ من المفاسد عن انتحالها (ص. 522 ـ 527).

بالطبائع الإنسانية. وقد كان علم الموسيقى عند هؤلاء نموذجاً، فتجد الرباعيات والسباعيات، والزيادة في الحروف لتصير ثمانية وأربعين «لتعدل بها الموازين الموسيقية»[63]، كما أنهم كانوا يعتقدون أن من يعرف الدوائر الموسيقية يسهل عليه أمر التوليف بين الحروف[64]، كما يجد القارئ لأسماء أوتار العود مكانة مهمة في الزايرجة العلمية للسَّبتي[65].

د ـ الاكتفاء بالصناعة

إذا شغل هؤلاء أنفسهم بالمطابقات وبالمشاكلات، فإن هناك من اهتم بالموسيقى/ الشعر فقط؛ وخير ممثل لهذا الاتجاه أبو الفرج الأصبهاني، وعبد الرحمان بن خلدون؛ كتاب أبي الفرج الأصبهاني (ت. 356هـ) خير ممثل لعلاقة الشعر بالموسيقى في مجتمع ثقافي معين[66]؛ هو موسوعة خاصة بكل أنواع الموسيقى، وبكل أنواع الشعر، وبالمجالس الرسمية والشعبية التي كان يجتمع فيها المستمعون للغناء وإنشاد الشعر. كان المغنُّون يتناولون الخمريات، والعاطفيات، والوصفيات. . ، سواء أكانت من الشعراء المعاصرين أو السَّابقين، كما كانت هناك اجتهادات لحنية، لأن الوقت عرف ضُرُوباً من الموسيقى: الإغريقية، والفارسية، والعربية.

---

(63) الكتاب المذكور، ص. 505.

(64) الكتاب المذكور، ص. 506.

(65) نَسْبُ دَوَائرَ كنسْبَة فلكها — وأرسمْ كَوَاكِباً لأدِرَاجِهَا الْعُلاَ
وأَخْرِجْ لأوْتَارِ وأرسم حُرُوفَهَا — وَكَوِّرْ بِمِثْلِه على حَدٍّ مَنْ خَلاَ
أقِمْ شكل زِيرهِمْ وَسَوِّ بُيُوتَهُ — وَحَقِّقْ بِبَمِّهِمْ، وَنُورُهُمْ جَلاَ
وَحَصِّلْ عُلُوماً لِلطِّبَاعِ مُهَنْدِساً — وعِلْماً لموسيقى، والأرْبَاعَ مَثِّلاَ
وَسَوِّ لِمُوسِيقَى، وعلمِ حروفهمْ — وَعِلْم بِآلاَتِ فَحَقِّقْ وَحَصِّلاَ
وَأوتار زيرهم، فَلِلْحَاءِ بَمُّهُمْ — وَمَثْنَاهُمُ المثلثُ، جيمه قَدْ جَلاَ
وَسَجِّعْ بزيرهِمْ، وأثْنِ بنقْرَةٍ — أقِمْهَا دَوَائِرَ الزِّيُورِ وَحَصِّلاَ

(66) G.D. Sawa, *op.cit.*, pp. 20-34, Esp.
3, The Performance Context, pp. 111-144.
4. Performance Itself, pp. 145-175.
5. Performance Excellence Vs Mediocrity: Causes and Effects, pp. 176-205.

كان لترجمات بيت الحكمة أيام المأمون، ومناظرات العلماء، وتباري الموسيقيين، بحضور وجهاء القوم والعلماء المتعددي التخصصات، دور كبير في ازدهار الشعر والموسيقى، كما يتجلى ذلك لدى الممارسين والمؤلفين وقارضي الشعر؛ هكذا صارت القصائد مَغْزُوفَات موسيقية، والمعزوفات قصائد شعرية تكاد تخضع للمقاييس التوليفية نفسها.

وأما عبد الرحمان بن خلدون (ت. 808هـ) فقد جعل علم الموسيقى من بين العلوم العقلية السبعة؛ هي المنطق والأرثماطيقي، والهندسة، والهيأة، والموسيقى، والطبيعيات، والإلهيات؛ وقد تناول كل علم علم إلا **الموسيقى**[67]؛ وقد علل بعض الباحثين هذا الإبعاد إلى أن ابن خلدون لم يكن مهتماً بالنظرية الموسيقية بقدر ما كان معنيّاً بابتداعِهَا وأدائها واستهلاكها في بعض مراحل تطور المجتمع[68]. وهذا التعليل سليم لكنه غير كافٍ؛ وتتميمه هو أن ابن خلدون هاجم الفلسفة، وصناعة أحكام النجوم، والكيمياء، والسيمياء، وما تقتضيه هذه العلوم من حديث عن أسرار الحروف وطبائعها، وحياة الأفلاك، وتحابّ الأعداد؛ ويؤدي هذا الهجوم إلى رفض علم الموسيقى كما شاع عند الكندي وإخوان الصفاء وابن باجة والمدرسة الأندلسية بصفة خاصة؛ وهو رفض يعزز تقليداً كان شائعاً؛ ذلك هو عدم الحديث عن الخواص والمشاكلات وإبعادها من المؤلفات العلمية، مثل كتاب الفلاحة النَّبَطِيَّة[69].

يمكن اعتبار أن ابن خلدون سار في طريق أرسطوكسينوس واقتصر على المكونات الضرورية للموسيقى، مثل الأصوات، والأبعاد، والمسافات، والألحان والآلات؛ وقد يستنتج من قوله: «تبين في علم الموسيقى أن الأصوات تتناسب فيكون صوت، ونصف صوت، وربع آخر، وجزء من أحد عشر من آخر»[70]، أنه أخذ بنظرية الربع التي كانت شائعة على طريقة أرسطوكسينوس، إذ إن نسبة أحد عشر غير متناسبة لدى الفيثاغوريين، وتجنّباً لما يوحي به علم الموسيقى من

---

(67) ابن خلدون، **المقدمة**، الفصل التاسع عشر: العلوم العقلية وأصنافها.

(68) Fadlou Shehadi, *op. cit.*, p. 147.

(69) ابن خلدون، **المقدمة**، الفصل السادس والعشرون: الفلاحة، ص. 480 ـ 482.

(70) الكتاب المذكور، الفصل الثاني والثلاثون: في صناعة الغناء، ص. 394 ـ 399؛ خصوصاً، ص. 394.

شبهات، فإنه تحدث عن صناعة الغناء كما كان غيره يتحدثون عن السَّمَاع.

خاتمة

قدمنا وثيقة موسيقية/ شعرية يعتبرها المختصون أشمل ما وصل من التراث الإغريقي في هذا الميدان؛ إذ هي خلاصة لآراء المؤلفين السابقين في الموسيقى/ الغناء؛ وعلى الرغم من أن فلاسفة المسلمين وموسيقييهم لم يكونوا مطلعين عليها، فإن نظرياتهم تتشاكل معها، بحيث يمكن للباحث أن يقرأ التراث الموسيقي العربي بها، وأن يتغلب على صُعُوبَاتِها بما ورد في مؤلفاتهم.

تُبَيِّنُ هذه الوثيقة أن التراث البشري ميراث مشترك، لكن كل وارث يدبره ويثمِّرُه بحسب مهاراته واتجاهاته الفكرية والعقدية؛ أخذ الكندي وإخوان الصفاء نصيبهم من الفيثاغوريّات، والفارابي وابن سينا حظهما من الأرسطوكْسُونيات، ونَهَلُوا جميعاً من الأفلاطونيات والأرسطيَّات، إلا أنهم كانوا ملزمين باتباع قواعد رياضية منطقية؛ تقتضي القواعد الرياضية القلب والعكس والإبدال والتركيب والتحليل، والمنطقية صناعة أجناس وأنواع وأصناف، وافتراض ثوابت ومتغيرات، وأساسيات وثانويَّات.

لقد حتمت علينا وجهتنا في البحث أن نختار نماذج ثلاثة لِنُبَيِّن من خلالها تشاكل الفكر البشري، أو على الأقل، تشابهه في حضارات أساسية؛ والنماذج هي **العروض**، و**البلاغة**، و**الشعر/ الموسيقى**.

الفصل الثاني

توليف الأنغام

تمهيد

لعل أبرز من اهتم بقوانين توليف الأنغام هو الخليل بن أحمد الفراهيدي (100 ـ 170، أو 175هـ)؛ وقد حدث ذلك الإبراز في نطاق نشاط علمي عام شمل العلوم الخالصة، والعلوم اللسانية والموسيقية والهندسية والعددية. إلا أن ما يعنينا هو تبيان أسس عروض الخليل الفطرية والميتافيزيقية والرياضية، لدحض بعض الأوهام الرائجة التي تدعي بداوة عروض الخليل وفقره، وكأنه كان بمعزل عن ذلك الثراء العلمي والثقافي المتعدد المصادر والأنواع؛ ولعمري، إن تلك الأوهام لَمِمَّا يُنَافِي مكونات الطبيعة البشرية، وأحكام الجغرافيا، وفقه التاريخ.

الخليل بن أحمد من كبار علماء عصره المشاركين؛ بيد أن ما يهمنا هو إسهامه في الكشف عن البنيات الموسيقية المضمرة في الشعر العربي؛ هذا الإسهام الذي صار منهلاً ومُلْهماً لباحثين في موسيقى الشعر قديماً وحديثاً، فَنَضحَ كل باحث بما فيه. لهذا، فإننا نستأذن القارئ أن نَكُون من بينهم ليس غير، وأن لا ينتظر منا القول الفصل. هَيْهَات! كما نلتمس منه أن ينهضنا من كَبَواتنا.

يحتل الشعر مكاناً مرموقاً في الفكر العربي القديم والحديث والمعاصر، ومكاناً محترماً بين مثقفي العربية المحدثين والمعاصرين، مما يجعل القارئ الفضولي يتساءل عن سر منح القراء والنقاد تلك المكانة، وذلك المكان، للشاعر؛ إلا أن الكشف عن السر ليس يسيراً، وإنما على الفضولي أن يبحث عن سبُل تقربه من مكوناتِهِ، ذلك أنه معقد شديد التعقيد يتداخل فيه ما هو

موضوعي بما هو ذاتي؛ وما هو موضوعي متنوع ومتعدد، وما هو ذاتي متشعب ومتداخل. ونظراً لهذا التعقيد والتشعب والتداخل، فإن فضولنا سيتجه نحو ما هو فطري مشترك بين البشر جميعهم، لأن الفطري مُتَجَذِّرٌ في الطبيعة البشرية؛ وممّا هو متجذر فيها الموسيقى والأعداد، لكنه ابتدائي أولي قابل للنمو بحسب المحيط ودرجات مؤهلات الفرد؛ وبناء على قدرات الفرد وخصوصيات المحيط، يمكن الفَرْزُ بين الأفراد، ووضع كل وَاحِدٍ منهم في المرتبة التي يستحقُّها. وعليه، فإن مقاربتنا ستركز على الموسيقى الفطرية أولاً، وعلى كيفية تجلياتها في الشعر ثانياً.

I ــ مبادئ

1 ـ الموسيقى الفطرية

أثبتت الأبحاث الخاصة بعلم التشريح، وبعلم وظائف الأعضاء، وبعلم الأعصاب، وبفلسفات الذهن، أن هناك باحات في الدماغ يتخصص كل واحد منها في نوع من الأنشطة والحركات، مثل اللغة والموسيقى والأعداد[1]. وإذا ما سلّمنا بنتائج هذه العلوم وهذه الفلسفات فإننا يجب أن نبحث عن المبادئ التي تستند إليها أنواع سلوك الإنسان وأفعاله الفطرية والاصطناعية الواعية وغير الواعية.

سنفترض أن تلك المبادئ ما ورائية، وطبيعية، ومعرفية؛ من الماورائية مبدأ التوليف؛ ومن الطبيعية المبدأ الطبيعي؛ ومن المعرفية مبدأ التوصيل.

2 ـ التوليف

تحكم مبدأ التأليف خلفيةٌ ما ورائية خاصة بنشأة الكون وكيفية انتظامه وترتيبه. ومن مكوّنات هذه الخلفية الأعداد ورموزها ونتائج التوليف بينها[2]. وإذا

(1) هناك دراسات كثيرة متعلقة بباحات الدماغ وبتحديد الباحات الخاصة بالموسيقى وبالأعداد؛ انظر فصل (المبادئ المعرفية)، ص. 14 ـ 43.

(2) هناك أدبيات كثيرة حول الأعداد ورمزيتها في الثقافات القديمة، والثقافة الإسلامية، وخصوصاً لدى إخوان الصفاء، والمتصوفة.

كان الواحد الأحد لم يلد ولم يولد، فهو إذن لم يتألَّف وَلَمْ يؤلِّفْ. وعليه، فإن التوليد والتأليف يكونان من الجمع بين عنصرين اثنين أو ثلاثة أو أربعة أو أكثر. ويتحقق التوليد والتأليف بعلاقة **الازدواج** أو الزوجية، كما ورد هذا في الكتب الفلسفية القديمة، والآثار الدينية[3]؛ إلا أن هذا المبدأ تَسَرَّب إلى الفكر الحديث والمعاصر، فهيمنت الثنائيات، والثلاثيات، والرباعيات[4]...

ما يهمنا في هذا السياق هو التَّنْبِيه إلى أن التنظير لموسيقى الشعر العربي نما في ظل هذا التصور؛ ومن ثمة، فلا غرابة أن يفترض أن التفعلة أو الْجَزْءُ يتولَّد من زواج الوتد بالسبب[5]؛ النواة الأولى، إذن، هي زَوَاجُ الوتد بالسبب. لكن ما لبث العروضيون أن نَمَّوْا هذه النواة بناء على أسس منطقية ورياضية. وهكذا صارت التفعلات عندهم عبارة عن: سبب ووتد، وسَبَبَيْنِ ووتد؛ وثلاثة أسباب ووتد.

أو هي: وتد وسبب؛ ووتدان وسبب؛ وثلاثة أوتاد وسبب كما يقتضي المنطق هذا[6].

وبناء على أسس لغوية موسيقية زادوا في التفعلة أو نقصوا منها مما جعلها تَنْحَطُّ إلى حرف أو حرفين و/ أو صوتين، أو تترقى إلى سباعية، أو ثمانية، أو تساعية، أو إلى إحدى عَشَرَ صوتاً (بالتركيب).

إلا أن ما يربط العلائق بين التفعيلات هو الأسس الرياضية، وخصوصاً نظرية النسبة والتناسب[7]؛ وبنيتها هي:

أ : ب : : جـ : د. وقد فصلنا القول فيها فيما سبق؛ وسيأتي تطبيقها في فقرة (تَنَاغم التفعلات).

---

(3) حديث القرآن عن الخلق من الزوج اثنين.

(4) حديث عن الازدواج البنيوي وما نتج عنه من ثنائيات، ومسألة المربع السيميائي.

(5) هذا افتراضنا؛ إذ القدماء ليس لهم مثل هذا الالتزام في الوضوح.

(6) للدقة نقول لبعض العروضيين، وخصوصاً من وظف المنطق والرياضيات مثل حازم القرطاجني.

(7) نظرية النِّسْبِيَّة والتناسب عريقة في الفكر البشري. وعلى سبيل المثال: ابن سينا في الشفاء، وإخوان الصفاء في الرسائل، وابن البناء في كتبه العددية والبلاغية: **الروض المريع في صناعة البديع** خصوصاً، و**رفع الحجاب عن وجوه أعمال الحساب**.

3 ـ الاستحالة

ما يحقق المنافرة من جهة، والمناسبة من جهة، هو مبدأ **الاستحالة**[8]؛ وهو مبدأ عام يَمْزِجُ بين كل أنساق العالم من عناصر ومكونات، أكانت جماداً أم نباتاً أم حيواناً؛ وهكذا فإن عناصر النار والهواء والماء والتراب بينها منافرة من كل وجه؛ إلا أن توسط **الماء** بين الهواء والتراب، **والهواء** بين الماء والنار، جعل بين العناصر منافرة من وجه ومناسبة من وجه. ذلك أن طبائعها على الترتيب؛ هي:

اليبوسة والحرارة.

والحرارة والرطوبة.

والرطوبة والبرودة.

والبرودة والْيُبُوسة.

وعليه، فإن **الحرارة**، **والرطوبة**، **والبرودة**، **واليبوسة**، موصلة بين العناصر، كما أن **الكمأة**، **والنخلة**، **والقرد**، **والإنسان**، مُوَصِّلَة عالماً بعالم، كما ذكر ذلك ابن خلدون.

تأسيساً على هذا، يمكن اعتبار «فعولن» و«فاعلن» متنافرين من كل جهة لاختلاف وضعهما:

- وتد وسبب/ سبب ووتد.

ولإيجاد المناسبة من جهة، وإبقاء المنافرة من جهة، اقْتُرِحَتْ تلك الأوساط؛ أو:

- وتد وسببان (مفاعيلن)/ سببان ووتد (مستفعلن).
- وتد وفاصلة صغرى / مفاعلتن)/ فاصلة صغرى ووتد (متفاعلن).
- وتدان وسبب (مفاعلاتن)/ سببان ووتد (مَفْعُولاَتُ).
- ثلاثة أوتاد وسبب (مَفَاعِلُنْ فاعِلُن)/ ثلاثة أسباب ووتد (مُسْتَفْعِلاتن).

ما يبقي المنافرة **هو الوضع** وما يناسب بينها **هو الكم** الذي يتجلى في عدد

(8) وظفنا هذا المفهوم في كتاب: **رؤيا التماثل**، مقالة في البنيات العميقة، وخصوصاً المدخل.

الأوتاد والأسباب، إذ إن أية تفعلة، أو جَزْء لا يَخلو من سبب ووتد، على الرغم من أنها أحياناً تخلو من أحدهما بالزيادة أو بالنقص كأن يصير «فعولن» و«فاعلن» و«فَعِلُنْ» أو «فَعِلَتُنْ»، وتوضيح استحالة بعض التفعلات إلى بعض كما يلي[9]:

وتد وسبب

(فعولن)

سبب وفاصلة صغرى.

(فاعلتن)

فاصلة صغرى وفاصلة كبرى.

(فاعلتن فَعِلَتُنْ)

فاصلة كبرى ووتد.

(فَعِلَتُنْ فَعُولُنْ).

وعليه، فإن **الوتد** و**السبب** و**الفاصلة بنوعيها** حققت الاستحالة بين التفعلات كما حققت **الحرارة**، و**الرطوبة**، و**البرودة**، و**اليبوسة**، الاستحالة بين العناصر.

4 ـ الاتصال

هكذا كانت الأوساط ضرورية لتحقيق الاستحالة، والتمزيج بين التفعلات، مما يجعل موسيقى الشعر عبارة عن نغمات متداخلة يتصل بعضها ببعض، كأنها سلسلة متصلة الحلقات[10]. وسنرصد الاتصال من جهتين؛ جهة تناغم التفعلات، وجهة توليد التفعلات.

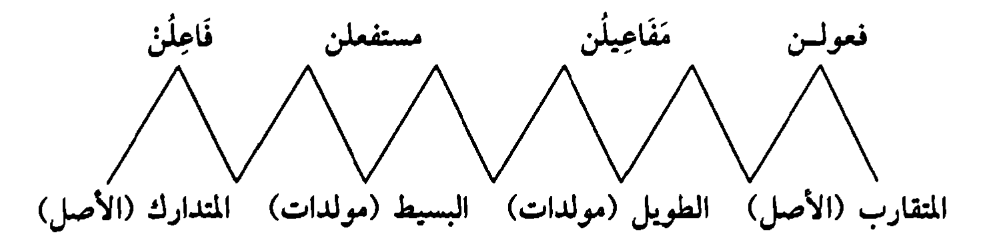
أ ـ تناغم التفعلات

كما افترضت العناصر الأربعة المولدة لِلْكَوْن، التي هي النار، والهواء، والماء، والتراب، وكما افترضت موصلات بين عالم الجماد، وعالم النبات،

(9) ننبه القارئ إلى أننا نوظف هنا أولية المقايسة (y) Analogie.

(10) أوضحنا القول في الاتصال بكتابنا المذكور سابقاً.

وعالم الحيوان، وعالم الإنسان التي هي الكمأة، والنخلة، والقرد، فإننا نفترض أن هناك عناصر أربعة تولد عنها كون موسيقى الشعر العربي؛ وهي فعولن، ومفاعيلن، ومستفعلن، وفاعلن، وأن هناك موصلات بين مولَّدات هذه العناصر الأربعة[11]؛ وهي الطويل والبسيط؛ وتبيان هذا:



يتبين من هذا التخطيط أن موسيقى الشعر العربي المتجلية في بحوره تتواصل، وتتمازج، وتتداخل، مما يجوِّزُ الانتقال من بحر إلى بَحْر واستحالة بحر إلى بحر، بشرط مراعاة الوسائط، واشتقاق وزن أو أوزان من بنية وَالِدَةٍ؛ وإذا ما صح هذا التوجه فإن نظرية نقاء البحور ومنع امتزاج بعضها ببعض وما تولد عن تلك النظرية من اقتراح لمصطلحات الزحافات والعلل تتهاوى.

ب ـ توليد الأنغام

إذا ما سلمنا بوجود تفعيلات أصيلة قليلة، فإننا يجب أن نسلّم ـ أيضاً ـ أنها ستتولَّد عنها تفعيلات فرعية أخرى حينما تُرَكَّبُ مما سينتج عنه أوزان عديدة متناسبة قليلاً أو كثيراً يُمَيِّزُ بينها **المقدار**، **ووضع** المقدار، ومظنة **الاعتماد** أو **الإيقار، ونسبة عدد الحركات إلى السكنات**[12].

وقبل أن نقوم بعملية التَّوْليد سنقوم بتعويض التفعلات بحروف أبجدية؛ وهكذا يصير:

فعولن : أ؛ مفاعيلن : ب؛ مفاعلتن : جـ

فاعلن : أَ؛ مستفعلن : بَ: متفاعلن : جـَ

(11) تؤخذ في الحسبان ملاحظة رقم (11).

(12) حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ـ لبنان، ط. ثانية، 1981، ص. 238.

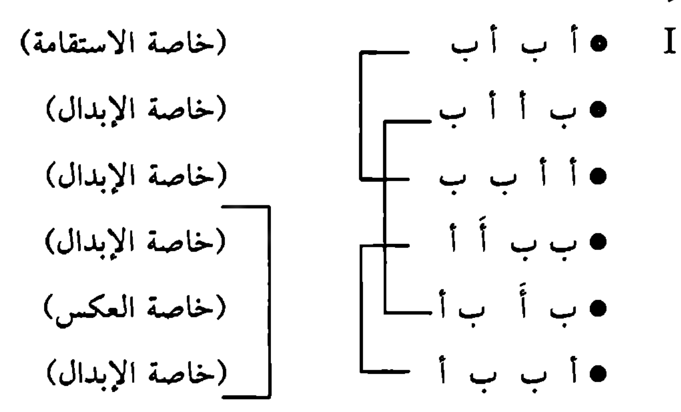
وسنقوم باتخاذ بِنْيَتَي المتقارب، والمتدارك (الخبب)، كالذكر والأنثى اللذين تتولد عنهما باقي الأوزان الأخرى.

I ـ بِنْيَة المتقارب:

(الوضع)

(العكس)

1 ـ بِنْيَة الطويل:



2 ـ المضارع:

ب دَ ب

دَ ب دَ (خاصة التقليب)

ب ب دَ

3 ـ الهزج:

ب ب (الوضع)

(نواة بنية الطويل)

ب ب (العكس)

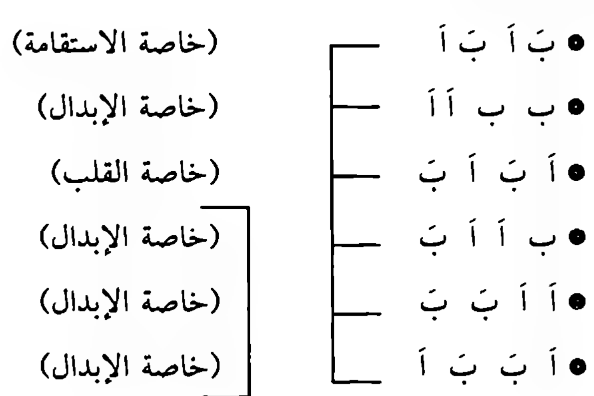
II ـ بنية المتدارك :

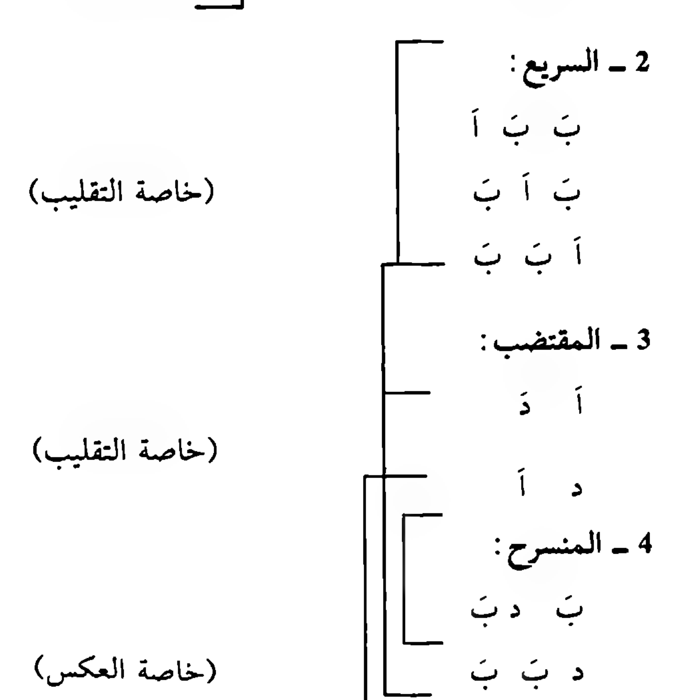
(الوضع) ←

أ أ أ أ أ أ أ أ

(العكس) →

1 ـ بِنيَة البسيط :





5 ـ بِنْيَة الخفيف:

دَ بَ دَ

بَ دَ دَ (خاصة التقليب)

دَ دَ بَ

6 ـ بِنْيَة المجتث:

بَ دَ دَ (خاصة العكس)

دَ دَ بَ

دَ بَ دَ

7 ـ بِنية المديد:

د اَ دَ

اَ دَ دَ (خاصة التقليب والتماثل مع المجتث)

دَ دَ اَ

8 ـ بنية الرمل:

دَ دَ دَ (خاصة الوضع)

←

دَ دَ دَ (خاصة العكس)

→

9 ـ مُخَلَّع البسيط:

بَ اَ أ

اَ أ بَ (خاصة التقليب)

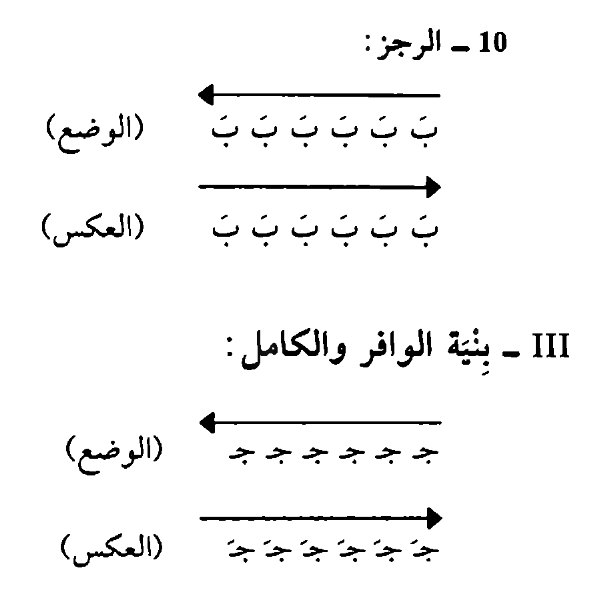
اَ بَ أ

أ اَ بَ

ب اَ أ (خاصة العكس)

أ بَ اَ

10 ـ الرجز:



يتبين مما سبق أن ما يحكم توليد التفعلات هو نظرية التناسب الرياضي بخواصها؛ وهي الاستقامة والإبدال والقلب والعكس؛ وهكذا، فإن المتقارب يعاكسه المتدارك، والوافر يقابله الكامل، والطويل يضاده البسيط، كما أن تقليب التفعيلات جعل المجتث منعكساً عن الخفيف. وإذا ما اشترك الوزنان في تَفْعِلَتَيْنِ فأكثر فإن بينهما تماثلاً، وإذا كان الاشتراك في تفعلة واحدة؛ فإن بينهما تشابهاً؛ وعلى هذا فإن العلائق بين الأوزان هي **المطابقة والمشابهة والمماثلة والمضادة والمباينة.**

اعتماداً على ما سبق وبناءً على ما ورد لدى بعض من اهتم بالعروض العربي مثل حازم فإن الطويل والبسيط بنيتان أساسيتان تولدت عنهما الأوزان المختلفة؛ يقول حازم: «**الطويل والبسيط** عروضان فاقا الأعاريض في الشرف والحسن وكثرة التناسب وحسن الوضع»[13]، ولذلك افْتُتِنَ الشعراء بالقول فيهما. وفي هذا الاتجاه الذي يرجع الفروع إلى الأصول سار الجوهري بحسب ما نقله ابن رشيق؛ قال: «وزعم الجوهري أن الخليل إنما أراد بكثرة الألقاب الشرح والتقريب؛ قال: وإلا **فالسريع** من **البسيط**، و**المنسرح** و**المقتضب** من **الرجز**،

---

(13) المصدر السالف الذكر.

والمجتث من **الخفيف**؛ لأن كل بيت ركب من مستفعلن فهو عنده من **الرجز** طال أو قصر؛ وكل بيت ركب من مستفعلن فاعلن فهو من **البسيط** طال أو قصر؛ وعلى هذا قياس سائر المفردات والمركبات عنده»[14]؛ ومعنى هذا أن أمهات البحور هن **البسيط والرجز والخفيف**، ولعل ما يقاس عليها هو **الطويل**. كما أن ابن رشيق ينقل عن الجوهري رأياً متعلقاً بترتيب البحور وعلائقها؛ قال: «فأولها **المتقارب** ثم **الهزج**، **والطويل** بينهما مركب منهما، ثم بعد **الهزج الرمل**، **والمضارع** بينهما، ثم بعد الرمل **الرجز والخفيف** بينهما، ثم بعد **الرجز المتدارك والبسيط** بينهما، ثم بعد **المتدارك المديد** مركب منه ومن **الرمل**، ثم **الوافر والكامل** لم يتركب بينهما بحر لما فيهما من الفاصلة»[15]؛ وتوضيح قوله:

- المتقارب ـ الطويل ـ الهزج ـ المضارع ـ الرمل ـ الخفيف ـ الرجز ـ البسيط ـ المتدارك ـ المديد ـ الوافر ـ الكامل.

سَنَتَبَنَّى من آراء الجوهري وابن رشيق وحازم النتائج التالية:

1) اشتقاق بعض البحور من بعض، وتركيب بعضها من بعض.

2) هناك تفعلات أساسية هي عناصر البنيات الوزنية.

3) الطويل والبسيط والكامل والوافر هي البحور المتداولة بكثرة.

إلا أننا سنخالفهم بعض الخلاف باعتماد على:

1) خواص التناسب الرياضي بما تقتضيه من تقابل وإبدال وقلب وعكس.

2) مراعاة أحْيازِ المقدار أو الكم وأوضاعه؛ ومن ثمة أخَّرْنَا المديد: فاعلاتن، فاعلن فاعلاتن فاعلن. . . ؛ والرمل: فاعلاتن، فاعلاتن فاعلاتن. . . ؛ لانتمائهما إلى (فاعلن) الأصيلة.

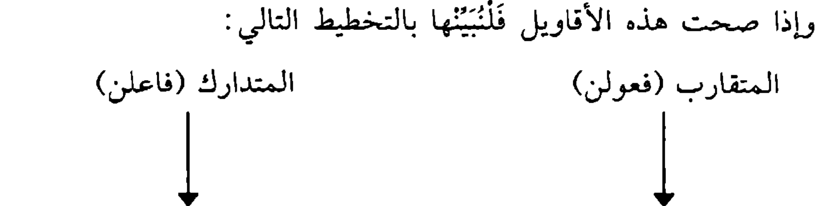
3) اعتبار بِنْيَتَي الطويل والبسيط فرعيتين من (فعولن) و(فاعلن).

---

(14) ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت ـ لبنان، 1408هـ/ 1988م)، ص. 269.

(15) المصدر السالف الذكر، ص. 271.

وإذا صحت هذه الأقاويل فَلْنُبَيِّنْها بالتخطيط التالي:



الطويل ـ الهزج ـ المضارع ـ الوافر	الكامل ـ الرجز ـ السريع ـ المقتضب ـ المنسرح ـ الخفيف المجتث ـ المديد ـ الرمل ـ مخلع البسيط ـ البسيط

وهكذا، فإن نظرية التقاليب تتيح إمكانات عديدة:

- تَفعلتان مختلفان وزنان
- ثلاث تفعلات مختلفة ستة أوزان
- أربع تفعلات مختلفة أربعة وعشرون وزناً
- خمس تفعلات مختلفة مئة وعشرون وزناً
- ست تفعلات مختلفة سبع مئة وعشرون وزناً
- سبع تفعلات مختلفة خمسة آلاف وأربعون وزناً
- ثماني تفعلات مختلفة أربعون ألفاً وثلاث مئة وعشرون وزناً.

وقد لخص ابن عبد الْمُنْعم ذلك في قانون عام بقوله: «فتبين من ذلك أنه إذا كانت معك كلمة عدد حروفها معلوم، ولم يتكرر فيها حرف، وأردت معرفة عدد أوضاع حروف تلك الكلمة، أنك تضرب واحداً في اثنين، وما اجتمع في ثلاثة، وما اجتمع في أربعة، وما اجتمع في خمسة. وكذلك ما اجتمع في العدد الذي يليه على توالي العدد وطبيعته إلى أن ينتهي إلى الضرب في العدد الذي هو مثل عدة حروف الكلمة. فما اجتمع من العدد فهو عدد أوضاع حروف تلك الكلمة»[16].

(16) أبو جعفر أحمد بن إبراهيم بن منعم العبدري (616هـ/ 1228 م)، **فقه الحساب**، تقديم. د. إدريس لمرابط، دار الأمان، الرباط، 2005، وخصوصاً: النوع الحادي عشر من الباب الأول في حصر الكلمات التي لا يتكلم البشر إلا بإحداهُنَّ، ص. 201 ـ 236.

إذا ما نقلنا هذا التصور إلى العروض فاعتبرنا كل وزن بمثابة حروف الكلمة، والحرف الواحد بمثابة التفعلة الواحدة، فإن الناتج يكون كالآتي:

$2 = 2 \times 1$

$6 = 3 \times 2$

$24 = 4 \times 6$

$120 = 5 \times 24$

$720 = 6 \times 120$

$5040 = 7 \times 720$

$40320 = 8 \times 5040$

أي : فعولن فاعلن(2)

: فعولن فاعلن مستفعلن(6)

: فعلن فاعلن مستفعلن مفاعلتين(24)

: فعولن فاعلن مستفعلن مفاعلتن فاعلاتن(120)

: فعولن فاعلن مستفعلن مفاعلتن فاعلاتن متفاعلن(720)

: فعولن فاعلن مستفعلن مفاعلتن فاعلاتن متفاعلن مفاعيلن(5040)

: فعولن فاعلن مستفعلن مفاعلتن فاعلاتن متفاعلن مفاعيلن مفعولن(40320)

على أننا لا نحتاج إلى تنبيه القارئ إلى أن هذا التوليد لا يحصل حينما تكون التفعلات متطابقة أو متشافعة؛ أي مكررة كلياً أو جزئياً.

وبناء على هذا، فإن الأوزان يمكن أن تعد بالعشرات، بل بالمئات والآلاف حينما تراعى خواص التقاليب؛ لذلك، فإن للشاعر أن يوظف منها ما يشاء في إطار ما تقدمه البنية الرياضية. ولهذا، فإن الأوزان الآتية شرعية وسليمة:

أ ـ **المستطيل**: مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن (مقلوب الطويل).

ب ـ **الممتد**: فاعلن فاعلاتن فاعلن (مقلوب المديد).

جـ ـ **المتوفر**: فاعلاتُك، فاعلاتك، فاعلن (شبيه بالوافر، إذا قرئت التفعلتان الأوليتان معكوستين (مفاعلتن).

د ـ **المتئد**: فاعلاتن مستفعلن (مقلوب المجتث).

هـ ـ **المنسرد**: مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن (يمكن أن يعد من مقلوب الطويل).

و ـ **المطرد**: مفاعيلن مفاعيلن (مقلوب المنسرد).

ز ـ **الوسيم**: فاعلاتن فعولن (مزيج من الرمل والمتقارب).

ح ـ **المعتمد**: فاعلاتكَ فاعلاتكَ فاعلاتكْ (شبيه بالرمل).

ط ـ **الفريد**: مفعول مفاعيل مفاعيل فعول (مضاهٍ للطويل).

ي ـ **العميد**: مفعول مفاعيلُن مفاعيلن فَعْ (شِبْهُ الطويل).

جـ ـ إيقاع الأنغام

المتقارب والمتدارك وَلُودٌ، والوافر والكامل مِقْلَالٌ نُزُورٌ؛ وقد وُسِمت بعض البحور بالشرف وبالحسن والرصانة ونُعِت بعض آخر بالاضطراب والتقلقل والكزازة أو السذاجة أو الطيش؛ ومرد ذلك إلى نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، وإلى تساوي المقادير أو اختلافها؛ إذ من المفروض أن تكون متساوية متعادلة حتى يتحقق الوزن المعتدل. وفي هذه النقطة يتلاقى الشعر بالموسيقى؛ العروضيون يُسَمُّون هذا التساوي والاعتدال **بالوزن**، وأما الموسيقيون فيدعونه بـ **الإيقاع**.

يعرف الموسيقيون الإيقاع بأنه «قسمة زمان اللحن بِنقَرات بينها أزمنة متساوية الكمية متوالية على أوضاع مخصوصة»[17]؛ هذا التعريف الموسيقي هو ما يجده القارئ عند حازم القرطاجني حين تحديده للوزن؛ يقول: «الوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتّفاقِهَا في عدد **الحركات والسّكنات**

(17) الأرموي، **كتاب الأدوار**، شرح وتحقيق الحاج هاشم الرجب، العراق، 1980، ص. 139.

والترتيب»[18]؛ وعلى هذا، فإن أي وزن هو **زمان منظم بتقطيع له تقطيعاً متساوياً**. وبرهنة على هذا فإنه اقترح مفهومين أساسيين؛ هما **القُطْرُ والركن**؛ القطر توالي حركتين أو ثلاثة أو أربعة، وأما الركن فهو السكون الذي يقع بعد الحركتين أو الثلاث أو الأربع. وهكذا، فإن مواقع الإيقاع هو الركن، والسكون؛ ويمتاز بحر من بحر، أو وزن من وزن، بعدد الإيقاعات وَمَوَاضِعِهَا.

بحر الكامل من حيث المبدأ فيه اثنا عشر موقعاً للإيقاع، ثم يمكن أن ينزل إلى عشرة أو تسعة، والوافر عشرة مواقع لكنه قد يتناقص إلى سبعة. وإذا كان الكامل والوافر يَنْحَطَّان فإن الطويل والبسيط يترقيان إلى أن يصلا إلى اثني عشر موقعاً؛ المتقارب له ثمانية مواقع عندما يكون تاماً، وقد ينزل إلى سبعة أو إلى ستة بالتجزيء؛ والمديد له ثمانية فستة فخمسة فأربعة؛ المجتث له أربعة مواقع؛ الهزج له ستة مواقع تنزل إلى أربعة بالتجزيء؛ السريع يتراوح بين ستة وخمسة؛ المنسرح له أربعة مواقع تترقى إلى ستة أو تنحط إلى واحد؛ الخفيف ستة مواقع وقد تنزل إلى أربعة؛ المضارع والمقتضب أربعة مواقع.

بحر الكامل له اثنا عشر موقع نَقْر وكذا الطويل والبسيط؛ وما له ثمانية مواقع هما المتقارب والمديد. . . ؛ هذا التطابق في عدد المواقع يجعل القارئ يتساءل عن كيفية التمييز بين الأوزان. ما يميز بينها هو مكان النَّقْر أو محله أو موقعه. فقد يكون الموقع في أول التفعلة أو في وسطها أو في آخرها؛ أو في أولها وفي آخرها، أو تكون كلها موقعاً، أو لا موقع فيها.

- ما وقع في المقطع الثاني من التفعلة؛ مثل: **فَعولن، مفاعيلن.**
- ما حدث في المقطع الأول من التفعلة؛ مثل **فَاعلن، ومستفعُلن.**
- ما وجد في المقطع الأول والمتوسط من التفعلة؛ مثل **(فا) علا** (تن).
- ما وضع في المقطع الثاني والثالث والأخير من التفعلة؛ مثل **مفاعلتن، ومتفاعلن، ومفاعلن.**
- ما كان تفعلة كاملة؛ مثل **فَعِلُنْ، وفَعِلَتَنْ.**
- ما لم يوجد؛ مثل) فَعْـ) (لُنْ)، و(مَفْـ) (عُو) (لُنْ).

(18) حازم القرطاجني، **المصدر المذكور**، ص. 263.

وعليه، فإن البحور التي يقع النقر على ثاني جُزْءٍ فيها؛ هي المتقارب والطويل والهزج والمضارع والوافر، وما يكون في وسطها مثل الكامل؛ وما يكون في أولها وَوسطها هي السريع والمديد والخفيف والمقتضب والمجتث والمنسرح والبسيط والمتدارك والرجز والرمل.

الترقي في عدد مواقع النقر وتَنَزّلِهَا ناتج عن الزيادة في عدد الأصوات أو نقصها؛ وبهذا يصير مكانٌ موجودٌ للنقر إلى موجود بكيفية مختلفة؛ مثل مُتَفَا (فَعِلُنْ) عندما تستحيل إلى مُسْتَفـ (فَعْلُنْ)؛ وإذا كانت مفردات اللغة تتحكم في هذه الزيادة أو النقصان مما يؤدي إلى وجود خلل في أزمنة الإيقاع فإن قارئ الشعر أو مُنْشده يُوَقِّرُ على الصوت الذي وقع الحذف بعده لتلافي ما فات من نَقْصٍ «ليعتدل المِقداراِنِ فيصيران متوازيين»[19]، كما أن اللحن قد يتسبب في الزيادة مثل «عِلُنْ» تصير «عِلاَنْ» أو «تُنْ» أو «تَانْ». هكذا تحكمت مفردات اللغة في إيجاد إيقاع هذا البيت[20]:

أَغَـرَّكِ مِـنِّـي أن حُـبَّـكِ قَـاتِـلِـي وَأَنَّكِ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلِ

لكن قارئه الجيّدَ أو منشده يجعله هكذا:

أَغَـرَّاكِ مِـنِّـي أن حُـبَّـاكِ قَـاتِـيـلِـي وَأَنَّاكِ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَالِ

يتماثل صنيع العروضيين المتأثرين بالموسيقى بأهل النغم وموقفهم من الإيقاع. فقد وضع الموسيقيون بُحُوراً إيقاعية؛ هي الثقيل الأول وخفيف الثقيل الأول، والثقيل الثاني وخفيف الثقيل الثاني، وثقيل الرمل وخفيف الرمل، وثقيل الهزج وخفيف الهزج[21]؛ كل بحر من هذه البحور يحتوي على أصوات عديدة لكنهم أقروا بعض الأصوات وجعلوها نقرات معتمدة، وأسقطوا أخرى أو أدرجوها؛ وهكذا، فإن الثقيل الأول يحتوي على ست عشرة نقرة لكن اعتمدت خمس نقرات فقط كما اعتمدت خمس أركان من الطويل فقط. إن العروضيين

---

(19) المصدر السابق.

(20) هكذا رأينا إلاّ أن الانفعالات التي ينتج عنها الإيقاع تتحكم في اللغة أيضاً.

(21) هناك نقص أو زيادة في عدد البحور، إلا أن ما أثبتنا هو أساسها الموروث عن العرب.

والموسيقيين، معاً، تحكمت فيهم المعيارية مما جعل تنظيراتهم للإيقاع عروضاً داخل العروض أو أوزاناً داخل الأوزان. فإذا ما أخذنا مجزوء البسيط:

مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن

فإنه يتحول إيقَاعِيّاً لدى حازم إلى: مفاعلن مفاعلن مفاعلن (الهزج)؛ ويمكن اسْتِخْلاَصُهُ من الثقيل الأول: مَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ.

الاختلاف بين أهل الموسيقى في الاتفاق على عدد النقرات في البحر الواحد، وانتقال الشاعر من إيقاع إلى إيقاع يُبَيِّنُ أن الإيقاع غير قارٍّ ولا ثابت، وإنما هو تابع للحالات النفسانية التي ينتج عنها الشاعر قصيدته، ثم إنه تابع للحالات النفسانية لمنشد الشعر أيضاً فَيُوَقِّرُ أو يُخَفِّفُ أوْ يَرُومُ أو يُشِمُّ؛ الإيقاع الشعري، بخلاف الوزن، ليس قوالب جامدة، لكنه عبارة عن فضاء تتفاعل فيه أصوات اللغة ومقاطعها الإيقاعية والوزنية بحسب انتقالات وامتزاجات تقبلها الفطر السليمة. **الإيقاع، إذن أسبق من اللغة ومن البحور الشعرية.**

في ضوء هذا يمكن القول: إنه ليس هناك وزن خالص لكنه يكون هو المهيمن. ولهذا تتداخل في القصيدة الواحدة أوزان متماثلة أو متشابهة أو «مُتَبَايِنَة» لكن بشرط وجود **واسطة**؛ يقول صاحب كتاب **كمال أدب الغناء**: «فإن الانتقال قد يكون من نغمة إلى نغمة لا تكون بينهما ملاءمة. فمتى يكون بينهما نغمة تلائم كل واحد من الاثنين فيجعل (كذا!) الانتقال إليها (مِنْ) قِبَل تلك فتلتئِم معهما ويسمَع متلائماً. وهذا يسمى **التمزيج**؛ وكثيراً ما يستعمل»[22].

II ــ تجليات الموسيقى الفطريَّة

يتحصل مما سبق أن مبادئ الموسيقى متجذرة في باحة من الذهن البشري كما هي متجذرة الأعداد واللغة متجذرة فيه؛ والموسيقى بنية ذات عناصر محدودة؛ هي فعولن ومفاعيلن ومستفعلن وفاعلن، وتفعيلات أخرى ترد إليها.

---

(22) الحسن بن أحمد بن علي الكاتب، **كتاب كمال أدب الغناء**، **تحقيق غطاس عبد الملك خشبة**، ومراجعة محمودأحمد الحنفي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1975، ص. 72.

وهذه التفعلات تتآلف ـ فيما بينها ـ بحسب مبادئ الإبدال والقلب والعكس فيحدث **لحن وتناغم وإيقاع** في غاية التنوُّع والغناء. ذلك أن «الموسيقى تخلق النظام من الفوضى بحيث إن الإيقاع يفرض الإجتماع على المختلف، واللحن يفرض الاتصال على المنفصل، والتناغم يفرض التناسب على المتنافر»[23].

هذه البنية الموسيقية بمكوناتها وعناصرها ومبادئ تأليفها هي ما عاد إليها الشعر الحديث والمعاصر، وخصوصاً ما اعتمد منه على التفعلة. ويمكن أن يتخذ نموذجاً أمثل لهذا شعر أحمد المَجَّاطي المجموع في ديوان **الفروسية**. إن من يقرأ هذا الديوان يجده ينبني على التفعلات المؤسسة لموسيقى الشعر؛ وهي فعولن وفاعلن ومفاعيلن ومستفعلن وفاعلاتن ومتفاعلن ومفاعلتن؛ جامعاً بينها في قصيدة واحدة أو بين أغلبها.

1 ـ مستفعلن:

يتخذ الشاعر هذه التفعلة أساساً لعدة قصائد في ديوانه؛ وهي الخوف، وكبوة الريح، والفروسية، ودار لقمان، وقراءة في مرآة النهر المتجمد، والسقوط، ومشاهد من سقوط الحكمة في دار لقمان.

على أننا سنكتفي بمثال واحد لإيضاح ما قلناه؛ وهو مقطع من قصيدة **الخوف**:

الكَلْمة الصغيرهْ

تُقَالُ

أَوْ تُخَطُّ

فوق الماءْ

تَمْشِي بها الرِّيَاحُ

أو تَبُثُّهَا الرّمالُ

في الصَّحْرَاءْ

---

(23) Anthony Storr, *Music and the Mind*, Harper Collins Publishers, Great Britain, 1993, p. 33.

تُولَدُ

أو تكونُ

أَوْ تَصُوغُها

مُصَادَفاتُ الصَّخَبِ

والضوضَاء

الكَلْمَة الصَّغِيرة»[24].

- مستفعلن فَعُولن مفاعلن مفاعلن مَفْعُولْ
- مُسْتَفْعِلُنْ مفاعلن مفاعلن مفاعلن مَفْعُولْ
- مفتعلن مفتعلن مفاعلن مفاعلن مفتعلن مفعول
- مستفعلن فعولن. . . ؛

يتبين من هذا أن هناك أربع تفعلات؛ هي مستفعلن وَفَعُولن ومفاعلن ومفعول؛ ونواتها هي مستفْعلُنْ؛ وعليه، فإن القصيدة من بحر الرَّجْز من حيث المبدأ. وقد يعضد هذا رأي الجوهري الذي نقله ابن رشيق؛ قال: «لأن كل بيت ركب من مستفعلن فهو عنده من الرجز طال أو قصر»[25]؛ ويتولد عن الرجز أبحر منها المنسرح والمُقْتَضَب.

وإذا كانت مستفعلن هي النواة فإن إحساس الشاعر الإيقاعي وَلَّدَ منها بحْرَيْن آخرين؛ هنا بحر الطويل، وبحر الهزج؛ وهكذا، فإن الشاعر انتقل من البحر الخالص إلى المزج بين أَبْحُرِ (الرجز والطويل والهزج) متنقلاً من بحر إلى بحر آخر فيما بين القافيتين، مما جعله: يتجاوزُ التفعيلات القانونية في الشعر التَّقْلِيدي أحياناً، أو ينزل عنها أحياناً أخرى عندما لا يمزج بين الأبحر؛ وكل من الزيادة والنقصان يؤدي إلى زيادة في مواقع الإيقاع أو في النقص منها؛ مواقع الإيقاع القانُونِي في الرجز وفي الهزج ستة، وفي الطويل ثمانية، لكن ما قطعناه من أسطر تتراوح مواقعه بين ستة وسبعة.

(24) أحمد المجاطي، **الفروسية**، ص. 9.

(25) ابن رشيق، **العمدة**، ص. 271.

2 ـ فعولن:

من التفعلات الأساسية في موسيقى الشعر العربي **فعولن** التي تأتي ممتزجة مع تفعلات أخرى، أو مستقلة بذاتها فتبنى عليها القصيدة؛ وفي ديوان الشاعر قصائد منها؛ وهي مُلْصقات على ظهر المهراز، وسبتة، والدار البيضاء، ووراء أسوار دمشق، والخَمَّارة.

سنختار نموذجاً من قصيدة **ملصقات على ظهر المهراز** لتقطيعه والتعليق عليه:

الملصقة الأولى:

كَانَ حِينَ يَزُورُ المدينةَ

يطرق بَابِي

أُعِدُّ لَهُ قهوةَ العَصْرِ

يَكْتُم سُعْلَتَهُ

أتسَوَّر بِالنَّظَرِ الشَّزْرِ

قَامَتَهُ المارِدَهْ

كَانَ يَمْنَحُنِي بَسْمَةً

ويُرَامِقُ مُنْعَطَف الدَّرْب

من كُوَّة النَّافذة[26].

فعولن فعولن فعول فعول فعولن فعول فعولن فعولن

فعولن فعول فعول فعول فعولن فعول فعولن فَعُو

فعول فعولن فعول فعول فعول فعولن فعولن فعولن فَعُ.

تُسْتخلص الملاحظات التالية من التقطيع السَّابق:

أولاً: إنَّ هذه الأسطر تنتمي إلى بحر المتقارب الذي وصفه بعض القدماء بأنه

(26) أحمد المجاطي، الفروسية، ص. 45.

من البحور الساذجة أو المتماثلة أو المتفقة الأجزاء؛ وبناء على هذا وصفها بعض العروضيين وبعض الموسيقيين بأوصاف سَلْبِيَّة؛ يقول حازم: «وما وقع التشافع والتماثل في جميعه استثقل ولم يُسْتَحْلَ للتكرار»[27]، وأما صاحب كتاب **كمال أدب الغناء** فيجعل المتقارب من البحور المتفقة الأجزاء التي ينْعَتُها بأنَّها قليلة البهاء[28]؛ إلا أن بحر المتقارب صار مُتَداولاً في شعر التَّفْعلة الحديث والمعاصر.

ثانياً: يلاحظ أن هناك خدعة عروضية وظفها الشاعر لتضليل قَارِئِهِ حتى لا يعثر بسهولة على نوع إيقاع القصيدة. تبتدئ القصيدة بـ (كان حين)، ثم (كان يَمْنَحُنِي)، ولا يستقيم الإيقاع هنا إلا بحذف (كَا) أو بعدم اعتبارها؛ وعليه، فإن (كَا) إمَّا من قبيل ما يسميه العروضيون بالخزم الذي أتوا له بشواهد عديدة؛ وإما أن القصيدة مدورة لتَكْميل آخر تفعلة الما(ئدهْ) ببداية أول تفعلة (كَا)؛ أي **فعولن**. وهذا الصنيع يجده القارئ في قصيدة الخمارة أيضاً.

هذه الظاهرة العروضية أشار إليها بعض القدماء مِمَّنْ رَبَطُوا بين الشعر والموسيقى؛ يقول حازم: «ويجب أن تَعْلم أن أبيات الشعر، وإن كانت أوائلها منفصلة عن أوائلها[29]، فإن النظام فيها في تقدير الاتصال على **استدارة**؛ إذ كان وضع الأوزان الشعرية وترتيبها ترتيباً زمانياً لا يمكنك فيه أن ترجع بالنهاية إلى زمن المبدأ، بل تكون بينهما فسحة من الزمان ولابُدَّ (. . .) والأوزان وإن لم يمكن أن يُعادَ بالنهاية فيها إلى زمان المبدأ فإنها في تقدير ذلك، إذ نِسْبَةُ سرد الشطر الأول من أي بيت وقع تالياً لبَيْتٍ بعد الانتهاء إلى قافية البيت المتقدم، وإعطاء كل متحرك وساكن منه حقه من التلفظ، نسبةُ سرد الشطر الثاني، وإعطاء متحركاته وسواكنه حقوقها من التلفظ بعد الانتهاء إلى مقطع الشطر الأول.

فلذلك يجب أن يجعل ساكن القافية الأخير مع ما يتقدّمه من السواكن أو يتلوه من ذلك في أول البيت التالي له أو على حدته ركناً فاصلاً بين ما وقع في صدر جزء القافية الذي هو فيها من اطراد المتحركات الذي هو بمنزلة بعض أقطار البيت التي تَمْتَدُّ بين بعض أركانه وبعض، وبين ما وقع من ذلك في

(27) حازم القرطاجني، **الكتاب المذكور**، ص. 267.

(28) الحسن بن أحمد بن علي الكاتب، **كتاب كمال أدب الغناء**، ص. 69.

(29) يمكن أن تقرأ: **أواخرها**.

صدر الجزء المفتتح به البيت الذي يليه أو وسطه، أو آخره»[30].

في ضوء هذا يتبين أن الاستدارة كانت مكوناً أساسياً من المكونات التصورية للفكر القديم والوسيط تتجلّى في الزمان الدوري وفي الأشكال الهندسية وفي غيرها؛ وإذ الشعر يتأسس على الزمان فإن زمانه تكراري دوري ترتبط نهايته ببدايته. وبهذا انخرط الشاعر في التصور القديم على الرغم من أنه حاول أن يَخْرِقَهُ.

3 ـ مفاعلتن:

هناك نواة ثالثة تكون بنية الموسيقى الشعرية؛ وهذه النواة هي مُفَاعَلَتُنْ؛ والقصائد التي جاءت في هذه التفعلة؛ هي: القدس، ومن كلام الأموات، وخف حُنَيْن. ونختار نموذجاً من القدس لتقطيعه ثم التعليق عليه.

القدس

رَأَيْتُكِ تَدْفِنِينَ الريحَ
تَحْتَ عَرَائِسِ العَتْمَهْ
وتلتَحِفِينَ صَمْتَكِ
خَلْفَ أَعْمِدَةِ الشَّبَابِيكِ
تَصُبِّينَ القبورَ وتَشْربينَ
فتظْمَأُ الأحْقَابُ[31].

مفاعَلَتُنْ مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلْتُنْ
مفاعَلَتُنْ مفاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مفاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلَتُنْ
مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلْتَانْ...

بحر الوافر من الأوزان الساذجة أو المتماثلة أو المتساوية التي وصفها الموسيقيون والعروضيون بالتكرار وبالثقل وبقلة البَهَاءِ؛ ومع ذلك، فإن عروضيين

(30) حازم القرطاجني، الكتاب المذكور، ص. 255.
(31) أحمد المجاطي، الفروسية، ص. 55.

آخرين جعلوا بحر الوافر أباً لباقي البحور الأخرى؛ يقول السكاكي: «لَكَ أن تتخذ الوافر أصلاً وتفرع عليه جميع البحور»[32]؛ وقد بين السكاكي كيفية التفريع والتوليد من الأصل.

وهكذا، إذا كان التفريع، في التصورات الفلسفية والجمالية، قديماً، فإن شاعر التَّفْعلة الحديث والمعاصر قد تفطن لهذا الأمر؛ إذ يجد القارئ بحوراً أخرى تَتَدَاخَلُ مع الوافر. ودليل ذلك أنّنا إذا نظرنا إلى التقطيع أعلاه فإننا نجد تفعلة الوافر هي النواة حقاً، لكن إسكان حرفها الخامس جعلها تتحوَّل إلى مفاعيلن؛ وهذه التفعلة من مكونات الهزج والطويل.

إن هذا التداخل يؤدي إلى نتائج إيقاعية ونَبْرِيَّة وزمنية؛ الإيقاع من حيث بطؤه وسرعته، والنبر من حيث شدته وخفتُه، والزمن من حيث طوله وقصره. ذلك أن نظرية حازم تجعل في **مُفَاعَلَتُنْ** ركنين؛ أي موقعين للإيقاع: مُفَا/ عَلَتُنْ؛ وهما يختلفان في درجة السرعة والبطء، ودرجة الشدة والخفة، ودرجة طول الزمن وقصره. وأما **مُفَاعَلْتُنْ** ففيها ركن واحد: (**مُفا**). ثم فُرْجَتَان (عِي)، (لُنْ). أي موقع واحد للإيقاع وللنبر وللزمن الطويل.

من كل ما تقدم يتبين أن بحر الوافر ليس من البحور الساذجة أو المتماثلة لكنه بحر مركب وممتزج مع غيره على الرغم من أنف نظرية النّقاء وما أدت إله من زخافات وعلل.

في ضوء هذا التصور للإيقاع يجب أن ينظر في قصيدة:

خُفَّ حُنَيْنْ

حُداءٌ

أَتَيْنَا، شَدَّنَا للدَّرب وَهْمٌ

أشعل الميدانْ

---

(32) أبو يعقوب يوسف السكاكي، **مفتاح العلوم**، ضبطه وشرحه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، 1403هـ/ 1983 م، ص. 566.

أتَيْنَا مِنْ وَرَاءِ السُّورْ
نَفَضْنَا ظِلَّنَا وعجاجَنَا
والصَّخَبَ والأكْفَانْ[33]

4 ـ متفاعلن:

من التفاعيل التي تكون نواة موسيقى الشعر العربي **متفاعلن**؛ وتعاكس هذه التفعلة تفعلة **مفاعَلَتُنْ**؛ أو تلك تعاكس هذه؛ إذ الأهم هنا هو افتراض طرفين متقابلين؛ على أن التقابل في مجال الموسيقى العروضية ليس تناقضاً مطلقاً، لأن ما تقابل بينهما هو وضع المقدارين. فقد تصدَّر الوتد أو الفاصلة في إحداهما وتَذَيَّل الوتد أو الفاصلة في أخراهما، لكن المقادير متماثلة:

وتد ←——— وتد، وفاصلة ←——— فاصلة.

وإذا كان بحر الكامل غزير الوجود في الشعر القديم فإنه احتل مكاناً مرموقاً في الشعر الحديث والمعاصر أيضاً، إلا أن ديوان الفروسية ليس فيه من هذا الوزن إلا قصيدة **الحروف**. وكما فعلنا سابقاً فإننا سنأتي بمثال ثم نقطعه ثم نعلق عليه؛ يقول الشاعر:

الحروف

وأنَا أرَاوِدُ كل شَارِدَةٍ
لأَسْكُنَ
في حماهَا،
وأطُوفُ سَبْعاً
حَوْلَ دَانِيَةِ القطُوفِ

(33) أحمد المجاطي، **الفروسية**، ص. 109.

تَمُطُّ أَلْسُنَهَا الحروفُ

بِمَا تَشَابَهَ

مِنْ صَهِيلِ مَلاَحِمِ التَّأْسِيسِ

حيثُ الرُّؤْيَةُ

اكْتَمَلَتْ

وَحَصْحَصَتِ الْبَدَائِلِ

فِي مَدَاهَا[34].

. . . ؛

- مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلاَتُنْ
- مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ
- مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ متفاعلاَتُنْ.

تَتَجَلَّى من خلال التقطيع الملاحظات التالية:

أولاها: أن الشاعر وظف وزن الكامل الذي يَلْحَقُه مَا يُسَمَّى الترفيل: أي زِيَادَةُ سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع: متفاعلن متفاعلاتن.

ثانيتها: أن التقسيم الرياضي المنطقي يجعل التفعلة تتجاوز سبعة أحرف إلى تسعة أحرف: **مُتَفَاعِلَتُنْ**؛ ومن ثمة تصير المضاهاة كاملة بين التفاعيل التي تتكون من سَبَبَيْنِ وَوتَد: **مستفعلن**، وبين التفاعيل التي تتألف من سبب ووتدين مُتَـ (فَاعِ) (لَتُنْ).

ثالثتها: أن بحر الكامل يمتزج مع البحور التي نواتها مستفعلن؛ هذا الامْتِزَاجُ ضروري لأنه ناتج عن تفاعلات نفسانية متجذرة، في الشاعر، تتحكم في إيجاد المفردات، وفي اختيار القالب الذي تصب فيه، لكنها تكْسِره أو تُعَدِّل فيه بإدماجه في غيره، أو بإدخال غيره فيه.

---

(34) ما تقدم فويقه، ص. 121.

وإذا سُلِّمَ بما تقدم فليس هناك تَزْفِيلٌ، وإنما هناك تفعلة أصيلة تُساعِيَّة لم يضف إليها شيء، لكن افترضت تلك الزيادة من قبل العروضيين غير المتفطنين للأسس الرياضية والمنطقية فحصروا التفعلات في الخماسية والسباعية؛ وإذا سلم بما سلف فإن قول العروضيين القدماء: «الوافر والكامل لم يتركب منهما بحر لما فيهما من الفاصلة»[35] قابل للتدقيق، يسلم لهم بأنهما لم يتولَّدا منهما بحر، لكن عليهم أن يعللوا، بيد أنهم لم يفعلوا؛ والتعليل أن بحر الكامل يمكن أن يدمج ضمن بنية البسيط التي نواتها تفعلة الرجز، وأن يدخل بحر الوافر في بنية الطويل.

5 ـ فاعلاتن:

تعرَّضنا، فيما سبق، لعناصر البِنْيَةِ الموسيقية الشعرية التي هي فعولن، ومفاعلتن، ومتفاعلن، ومستفعلن. وما تبقى منها هو فاعلن؛ إلا أن مفاعيلن جاءت مشتقة من غيرها؛ وأتى مزيد فاعلن الذي هو **فاعلاتن**؛ وفيها قصيدة:

كتابة على شاطئ طَنجَة

جبل الريف على خاصرة الفجر

تَعَثَّرْ

هَبَّت الريح من الشرق

زهت في الأفق الغربي

غابات الصَّنَوْبَرْ[36]

. . . ؛

- فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن.
- فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن مَفْعُولُنْ.

(35) ابن رشيق، **العمدة**، ص. 271.

(36) أحمد المجاطي، **الفروسية**، ص. 67.

يلاحظ أن هناك وجوداً **لفعلاتن** و**فاعلاتن**؛ وما يُفَرِّقُ بينهما جوهري، وهو المقدار والوضع. فقد جاء المقدار أو الكم الذي عليه النبر والإيقاع في **فعلاتن** في الوسط وفي **فاعلاتن** في الأول وفي الوسط، وفي **مفعولات** في الوسط وما قبل الأخير؛ بيد أن ما يثير الانتباه وجودِ **مفعولن**، مع أن الشاعر كان يمكن له أن يأتي **بفعلاتن** لو قال: غَابَا(تِ صَنَوْبَرْ)؛ بيد أن **مفعولن** تلك تجعل الرمل قريباً من المجتث؛ ولا غرابة في هذا ما دام الرمل مَزِيجاً مِنَ المُجْتَثّ والمتدارك.

6 ـ قصد التَّمْزيج:

لم يكتف الشاعر بالمزج بين المتدارك والطويل والوافر والكامل والرجز والرمل والمجتث... داخل القافية الواحِدة نتيجة لحالات ودوافع نفسانية تفرض نفسها على الشاعر فرضاً فحسب، لكنه ابتغى ذلك ابتغاء في قصيدة **عودة المرجفين**؛ فهذه القصيدة تتألف من خمسة مقاطع؛ أولها في بحر الكامل بتفعلاته السباعية أو التساعية الأحرف:

في الليل
لا جبلٌ يصُولُ إذا مَشَوْا
لا غَيْمَةٌ تَدْنُو
لِتَنْـ (فث)
...؛
(في) لحن يكفُّنُ صَولةَ الماضي
يفتح لاصطخاب الموج
أقبية السَّكينَة؛[37]

- مُسْتَفلعن متفاعلن متفاعلن مستفعلن مُسْتَفعلن
- مستفعِلُنْ متفاعلن مستفعلن متفاعلن مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلاَتُنْ.

(37) أحمد المجاطي، ما تقدم فويقه، ص. 13 وما بعد.

* المقطع الثاني والثالث في بحر الرمل:

أَنَا بالثورة عانقت السَّمَاءْ

أنَا نَبْعُ اللهِ

فِي قلبي ارتَوَى

ذَوَّبتُ نَهْرَ الدَّمِ

في قَطرة مَاءْ

- فعلاتن فعلاتن فاعِلاَتْ
- فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فَعِلاَتْ

* المقطع الرابع في بحر الرجز:

كَذَبْتِ يا رُؤْيَا

طريقُ الصَّمْتِ لا تُفْضِي

لغير المقْبَرَة

- مفاعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

* المقطع الخامس في بحر الرمل أيضاً:

عَتْمةُ الأدغال في الغابات

تدري أيُّهُمْ عَادَ

وتدري

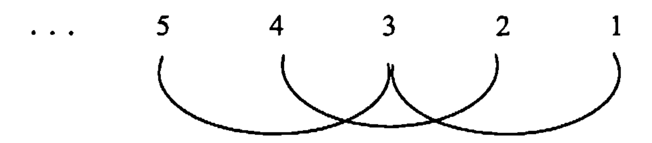
- فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

. . . !

وظف الشاعر ثلاثة أبحر في قصيدة واحدة؛ هي الكامل والرجز والرمل؛ وهناك تضارع بين **مستفعلن** و**متفاعلن** بسبب وضع الوتد المجموع ووضع الأسباب؛ بل إنهما تَصِيرَانِ متماثلتين عند تسكين **تاء** متفاعلن ⟵ مُتْفَاعلن ⟵ مُسْتَفْعِلُنْ. وأما الرمل فهو من عائلة الخفيف والمجتث والمديد التي هي من نواة المتدارك.

هكذا كان الشاعر يبني قصيدته على تفعلة واحدة، لكنه كان يأتي إلى جانبها بالتفعيلات المتضارعة معها. وقد تجاوز هذا الصنيع إلى صياغة قصيدة واحدة في أبحر متعددة. وبهذا يكون الشاعر استند إلى الفطرة الموسيقية السليمة التي استندت إليها بدايات الشعر العربي قبل أن تَتَسَيَّدَ نظرية نقاء البحر وما أدت إليه من آراء حول الزحافات والعلل.

وكما مزج شاعر التفعلة الحديث والمعاصر بين البحور الشعرية فإنه دَاخَلَ بين القوافي أيضاً؛ إذ عَدَّدَهَا ولم يلتزم بقافية واحدة كما كان الشأن في الشعر القديم؛ هكذا جاءت قوافي الشاعر متعددة في القصيدة الواحدة، بين كل قافية وأختها مسافة وزمان غير مُتَعادِلَيْنِ ولا متساويين. وسنمثل لهذا الصنيع بقصيدة **الحروف**، وقصيدة **عودة المرجفين**. تحتوي قصيدة الحروف على عدة قواف: حماها ـ مداها؛ الكسوف ـ الحروف؛ التهبْ ـ الغضبْ؛ الضحيةْ ـ القَضِيَّةْ؛ الشكوكْ ـ البنوكْ. وتتكون قصيدة عودة المرجفين من خمسة مقاطع؛ يتشابه المقطع الأول مع الثالث والخامس؛ وها هي على الترتيب: السكينةْ ـ الدفينةْ ـ الحصينةْ؛ الخطيئةْ ـ العميقةْ ـ الجريئةْ ـ بريئةْ. وقوافي الثاني: السماءْ ـ مَاءْ؛ اللعينةْ ـ يقينةْ؛ وقوافِي المقطع الثالث: جفونةْ ـ المدينةْ ـ الحزينةْ؛ وقوافي الرابع: المقبرةْ ـ عِبْرَةْ. وتَتَخَلَّلُ هذه القَوَافِي الكبرى قواف صغرى مثل: وجوههم ـ نظراتهم ـ دموعهم؛ كاسر ـ الصّدر. . . ؛ وهي أيضاً غير متعادلة ولا متساوية في المكان والزمان إلا أنها فيها بعض التناسب الذي هو على الشكل التالي:



أي نسبة المقطع الأول إلى الثالث إلى الخامس كنِسْبة المقطع الثاني إلى الرابع؛ هذا التناسب الرياضي الابتدائي هو نواة موسيقى الشعر؛ ولعل أهم ما يعكس هذه الموسيقى هو القافية في الشعر الحديث والمعاصر، إذ هي بمثابة القطعة الموسيقية بمكوناتها اللحنية والتناغمية والإيقاعية. ومن هنا يمكن عقد مقايسة بين القصيدة الشعرية الحديثة والمعاصرة، وبين اللحن الحديث والمعاصر، وخصوصاً أن الفنين مرتبطان ارتباطاً ضرورياً نشأة وتطوراً، ازدهاراً وتقهقراً.

خاتمة وآفاق

انطلق البحث في افتراضَيْنْ:

أولهما: أن الشعر والموسيقى تَوْأمان متوائمان محكومان بقوانين وقواعد متجذرة في الذهن البشري، مثلهما مثل اللغة والرياضيات وغيرها من القدرات الإنسانية.

ثانيهما: أن التنظير لموسيقى الشعر نشأ ضمن تصورات ميتافيزيقية وعلمية وجمالية كانت سائدة لذلك العهد؛ تتجلى التصورات الميتافيزيقية في التوليد من الثنائية والاستحالة والاتصال؛ والعلمية في الأوليات المنطقية والرياضية والطبية والفلكية؛ والجمالية في التناظر والتوازي والتكرار.

أدى فحص الافتراضين إلى النتائج التالية:

أولاها: توليد الكثير من القليل بطرق خاصة.

ثانيتها: اتصال كل ما في الكون، وكأنه سلسلة متصلة الحلقات.

ثالثها: خصوصية كل كائن بمقداره ووضعه ووظيفته.

رابعتها: أن بعض قدماء العروضين لهم آراء صائبة مثل الخليل، والجوهري، وابن رشيق، والسكاكي وحازم.

خامستها: أن شاعر التفعلة الحديث والمعاصر أرجع موسيقى الشعر إلى جوهرها الأصيل مما يجب الاعتماد عليه لإحداث انفصال مع القواعد الجامدة والتقسيمات المتداخلة والمصطلحات المتعددة، ولربط الصلات مع المحدثات والمبتدعات في الشعر العربي طوال تأريخه.

إلا أن ما انتهينا إليه يبقى مجرد خلاصات وقتية يمكن أن تعزز أو أن تدحض بدراسات متعلقة بما يُشْبه العروض العربي في ثقافات أخرى، وبتعميق الأبحاث في العلاقة بين الموسيقى والشعر، وبالرجوع إلى الدراسات اللسانية المعاصرة العلمية، وخصوصاً في الصواتة والعروض؛ وذلك ما سنحاوله فيما بعد.

الفصل الثالث

بلاغة الألحان

تمهيد

الإنسان مجتمعي بطبعه، لذلك، فهو مضطر للاتصال بغيره لتحقيق مآربه، وكانت وسائل اتِّصَاله الأولى الإشارات والحركات والأصوات والنغمات فالحروف والكلمات. وكلما كان يتقدم كان محتماً عليه أن يطور أدواته التواصلية لتنظيم العلائق بينه وبين أبناء جنسه، وتصوراته، وأفكاره، وأفعاله، للعيش بِنَجَاح في محيطه الطبيعي. هكذا اغْتَنَى باللغة، أصواتاً ومعجماً وتركيباً وصوراً، ليحقق ما يتوخّاه من مرام بنجاعة وأقل مجهود.

أدى تطور المجتمع، من الرحلة إلى الاستقرار، ومن التشرذم إلى التجمع، إلى نشُوء ضرورات وحاجات وكماليات، سياسية وعلمية وثقافية وتقنية. وقد لخص ابن خلدون هذه الصيرورة المجتمعية في العصور القديمة، والوسيطة، فتحدث عن الاجتماع البشري، وتنظيماته السياسية، وأنماطها، ومآلها، وعن التعليم، والعلوم، والصناعات؛ على أن ما يهمنا هو تأكيد ابن خلدون أن علم البيان بقسميه علم حادث، بعد علم العربيّة وعلم اللغة، وأنه من الصنائع الكمالية؛ ومعنى هذا أن ابن خلدون ربط نشوء علم البلاغة، وازدهاره بدرجات تطور المجتمعات؛ ووقائع التاريخ تؤكد رأيه، كما كان الشأن لدى اليونان والرومان والعرب، وفي العصور الحديثة، والمعاصرة[1].

---

(1) قد يعبر عن هذا «بالأزمة» بمعناها في نظرية الإبدالات العلمية كما هي عند طُومَاسْ كُونْ.

على أن ما يمكن الاختلاف فيه مع ابن خلدون هو ادعاؤه أن أهل المغرب اختصوا من أصنافه (علم البيان) بعلم البديع الذي ألف فيه ابن رشيق كتاب «**العمدة**» الذي نسج على منواله كثير من أهل إفريقية والأندلس. فهل نهج كتاب «**المنهاج**»، و«**المنزع البديع**»، و«**الروض المريع**» طريق كتاب «**العمدة**»؟[2].

دحضاً لهذه الدعوى الخلدونيَّة من جهة، واتجاهاً نحو ما نرومه، مِنْ ضرورة البلاغة، فإننا سنقدم مدرسة مغربية (مغاربية)، نظرت إلى البلاغة في ضوء علم الموسيقى كما كان سائداً حينئذ، وفي منظور فلسفي ما ورائي أشرنا إليه سابقاً.

I ـ مدرسة بلاغية إنسانية

استثمرت هذه المدرسة الأصول المنطقية الرياضية والآراء الفلسفية، أو الحكمية، لإنشاء علم كلي، هو علم البلاغة؛ الآراء الفلسفية هي الذَّرِّية، والاستقلالية، وحقيقة المطابقة؛ والأصول المنطقية هي نظريات التحديد، والتجنيس، والتقابلات، والتدريجات، والتقسيمات؛ والأصول الرياضية هي نظرية النِّسْبَة، والتناسب العددي والهندسي، بخواصها وأغراضِها؛ والأصول الموسيقية هي التوليف، والوضع، والمقدار.

تلك الأصول هي العلوم الأربعة التي هي جزء من العلوم «العقلية»[3] إلى جانب علم الطب، والطبيعة؛ وقد وظفت هذه العلوم في خدمة مهام عملية معروفة، ورؤيا للعالم كانت سائدة في العصور القديمة، والوسيطة! تلك الرؤيا هي تناسب الكون، وانتظام أجزائه[4]، وارتباط بعضها ببعض؛ وعليه، فإن علم البلاغة الكلي يبْتَغِي إنجاز تلك المهام، وتحقيق هاتيك الرؤيا، بوضع كليات لـ «**ضروب التناسب والوضع**» في «عالم» الخطاب الإنساني، وفي كون الخطاب الإلهي؛ على أن التوليدات، المنطقية ـ الرياضية ـ الموسيقية، يحصل عنها ما هو متناسب، وما يغلب عليه التناسب، ويقل فيه التنافر، وما يكثر فيه التنافر، ويقل

---

(2) يُنظر الفصل الخاص بـ«علم البيان» من **مقدمة** ابن خلدون.

(3) تنظر **المقدمة**.

(4) محمد مفتاح، **رؤيا التماثل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص. 16 ـ 32.

فيه التناسب، وما هو متنافر؛ أمام هذا الوضع المعقد كان لا مناص لهذا الاتجاه من تبنّي مبادئ التقسيم والتدريج والترتيب.

1 ـ الأصول الحكمية

تدرك الموجودات وطبائعها ووظائفها وعلائقها بآلات حسية، وخيالية، وتعقلية في الكون الإنساني.

ـ الحس

نالت الحواس اهتماماً بالغاً في الفكر الإنساني، بما لها من دَوْر في إدراك الأشياء، وبما ينشأ عن ذلك الإدراك من علوم ومعارف ومنجزات، فقد اهتم بها الفلاسفة، والمتصوفة، والأطباء، والبلاغيون، في إطار الفلسفات القديمة، والطب الأبوقْراطي الجالينوسي. وحازم وارثٌ شرعي لكل أولئك؛ لهذا أقر بأن مدار الشعر على مدركات الحس من **المبصرات**، **والمسموعات**، **والْمَذوقات**، **والملموسات**، **والمشمومات**[5]؛ ذلك أن كيفية إدراك الحواس لهذه المحسوسات هي ما: «تَدُورُ عليها مقاصد الشعر»[6].

على أن الحواس تختلف درجة أهمية اشْتِغالها بحسب أوضاع الْمُدْرِك، والْمُدْرَكِ، والأحوال المحيطة بهما؛ فقد تكون حاسة البصر ذات أهمية في لحظة، وقد تكون حاسة السمع فعالة حيناً آخر. هكذا يجد القارئ حازماً رَجَّحَ حاسة البصر لما قال: «المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة بالمتلونات من البصر»[7]، أو «تجري، من الأسماع، مجرى الوشي في البرود، والتفصيل في العقود، من الأبصار»[8]؛ أي عند قِيَاسِ الكلام على التصوير، والنحت، والتوشية، والتفصيل؛ لكنه يلتجئ إلى حاسة السمع لما يريد أن يقيس الإيقاع الشعري على إيقاع الغناء، والموسيقى؛ لذلك يجد القارئ لديه حديثاً عن

---

(5) أبو الحسن حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ـ لبنان، ط. 2، 1981، ص. 357.

(6) المرجع المذكور، ص. 29.

(7) المرجع المذكور، ص. 104.

(8) المرجع المذكور، ص. 93.

العذب، والحلو. . . والمر، وعن الناعم. . . والخشن، وعن طيب الرائحة، ومكروهها[9]. . . من الكلمات والأشعار.

ـ التخييل

إذا كان إدراك المفردات (وأشياء الكون) مفيداً، فإنه يبقى إدراكاً مشتَّتاً يُوجِبُ الجمع بين ما أُبْصر أو سُمِعَ أَوْ ذِيقَ أو شُمَّ أو لُمِس. وما يحقق ذلك الجمع هو الملكات التي زُوِّدَ بها الجِسم البشري، لِتَحْصِيلِ العلم والفهم والقيام بالفعل والخضوع للانفعال. . ؛ إنها ملكات من درجة ثانية؛ ذلك أن «التخييل تابع للحس»[10]، لكنها تبعية ضرورية؛ لذلك، فلا مناص من التَّشْبِيهات، والاستعارات، والمجازات، والكنايات، والتوريات، والمقايسات، والاستدلالات.

ـ التعقل

على أن هذه الأدوات التعبيرية تتطلَّب إدراك الْمُفْرَد بعمليات عقلية تتجلّى في التحليل وفي التركيب، ومناظرة الْحَيِّزَاتِ بعضها ببعض. هكذا يُجَزَّأُ المفرد أو الشيء إلى صفات ولوازم وأعراض، لِيُمَيَّزَ من غيره فتكون له هُوِّيَّةٌ خاصة به، حتى يمكن إسناد صفات له، أو سلبها عنه، أو أحكام له، أو نقضها عليه؛ ذلك أن الرؤيا الغائِيَّة تقتضي أن يكون كل ما في الكون مستقلاً بنفسه يَسْعَى إلى غاية معينة، ويتحمل مسؤولية خاصة[11].

العمليات العقلية تصنف الأشياء، بعد التحليل، والتركيب، إلى أجناس، وأنواع، وأصناف. . ثم تعمد إلى عمليات الربط، والاستدلال، بالتّشبيهات، والاستعارات؛ تُشبِّه شيئاً بشيء، مركزةً على أشهر الصفات، أو أخص اللوازم، أو أوضح الأعراض، ليكون وجه الشبه واضحاً مُشْتَقىً من الجنس نفسه، أو من جنس مقارب له.

---

(9) بهذا تكون كل الحواس حاضرة في الإدراك.

(10) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 98.

(11) حينما يتعرض حازم للحديث عن الحس والتخييل والتعقل يكون في مجال الطب كما كان رائجاً عند فلاسفة المسلمين، من مثل ابن سينا.

ـ **الحقيقة المطلقة**

تنطبع صور الأعيان، بالحواس، في الأذهان؛ هذا الانطباع يجب أن يكون محكوماً بمبدأ: «**ما في الأذهان يطابق ما في الأعيان**»[12]؛ وإذا سُلِّمَ به، فإن التصوير، والنحت، والموسيقى، يجب أن تعبر عن الحقيقة المطلقة، أو، على الأقَلِّ، عن المطابقة. على أن اللغة تطرح إشكالاً؛ هو: ما الموقف من التشبيهات والاستعارات والمجازات؟ إنها تُعَبِّر عن الحقيقة المطلقة أيضاً! لأن أساسها الحس.

تعني هذه الرؤيَا أن الكون كامِلٌ، وحقيقة مطلقة، والكون الصغير، الذي هو الإنسان، كامل، فقد خلق في أحسن تقويم، وصبغ أحسن صبغة «ومن أحسن من الله صبغة»؟! إنَّ الإنسان له كمالات في بدنه، وكمالات في نفسه، وكمالات في عمله[13]. كمالات متداخلة متكاملة يسلم بعضها إلى بعض في ترتيب، وتنظيم، وفي استقصاء، واستيفاء؛ التشبيهات، والاستعارت، والمجازات، مُحَقِّقَةٌ تَنَاغُمَ الأكوان، وضامنة انسجامَها، وعاملة على التوحيد بينها؛ إنها كناية **عن كمال الواحد الأوحد**[14].

2 ـ الأصول المنطقية والرياضية

الأصول الفلسفية هي ما يحكم الأصول المنطقية؛ إذ إن الجنس، في نظرية الأجناس، وحدة تَكَثَّرَتْ، والتقابلات، في نظرية التقابلات، نواة تَفَرَّعَتْ، والحد، في نظرية الحدود، تَجْزِيءٌ **لِمُتَّصَل**. على أنَّ غياب مفاهيم الوحدة، والنَّواة، والمتَّصَل، هو ما أدى إلى الاضطراب، وعدم الوضوح في مفاهيم مثل **الْمُشْرَب**[15]، والتقابل، والتدريج، والترتيب، والتقسيم، لدى علماء المنطق والأصول ومقاصد الشريعة وعند البلاغيين. . . والسيميائيين المعاصرين.

---

(12) هذا مبدأ متداول في الفكر الإسلامي.

(13) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 154، 162، 163.

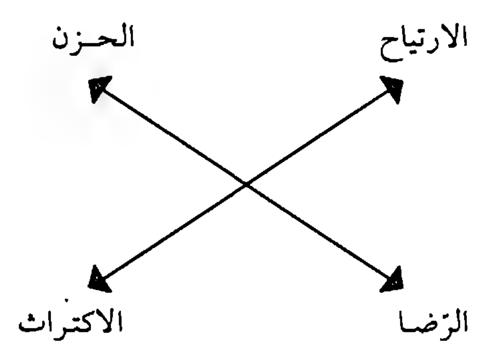
(14) تزعم بعض الدراسات أن المسيحية فصلت بين الجسم والنفس، واليهودية ربطت بينهما، والإسلام قام على التوحيد المطلق.

- R. Court, «Penser la Musique», in *Philosophie de L'art*, ouvrage Dirigé par Roland Guilliot, Ellipses, Paris, 1998, pp. 209-219.

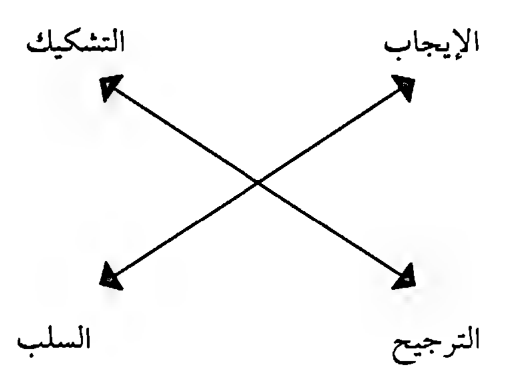
(15) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 12.

ـ **الوحدة**

يجد القارئ حازماً يتحدث، منذ الصفحات الأولى، عن أجناس الشعر، وأنواعها، وأنواع أنواعها، وقد أرجع نشوءها إلى الانفعالات البشرية التي هي الارتياح، والاكتراث، والمشرب منهما، ثم تَكَلَّمَ عن أنواع، وأصناف متفرعة، بحسب تقاليد الشجرة الفورفورية[16]؛ على أن قارئ حازم لا يدري أين يقع المشرب لعدم وجود رسم هندسي تُبَيِّنُ فيه المواقع؛ بيد أنه يمكن تخمين ذلك، بناء على التراث الخاصّ بمربع التقابلات كما يلي:



ومثل هذا في تقابل: السَّلْب/ الإيجاب[17]:



(16) راجع في هذا كتابينا: **مجهول البيان**، تبقال، 1990؛ **والتلقي والتأويل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1994.

(17) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 350.

ـ العدد

إن المهم، في هذا السياق، هو الطرف **المشرب**، باعتباره مزيجاً من (±)؛ ومن المفروضات أن كل ما في الكون هو وليد هذه النواة، أو الطرف المحايد[18] (0)؛ مثل:

+3، +2، +1، (0)، ـ 1، ـ 2، ـ 3 . . .

ـ التدريج

إن الارتياح، والاكتراث، والإيجاب، والسلب، مفاهيم عامة قابلة للتدريج؛ كما أن **الحسن**، والقبح، والمحاكاة، لها درجات منتهية أو غير منتهية[19].

ـ التقسيم

على أن تدريج حازم قد يَقِفُ عند اثنين، أو ثلاثة، أو أربعة. أو ما يُسمَّى **بالقسمة الرباعية**[20]، وقد يتجاوز أحياناً إلى خمسة أو ثمانية. ومعنى هذا أنه شَعَرَ بحُدُود التقابل الرباعي الهندسي.

ـ النسبة والتناسب

أدى به هذا التَّضْييق أن الْتَجَأَ إلى الرياضيات، وخصوصاً نظرية النسبة، والتناسب، بحكم شيوعها، في الفكر العربي الإسلامي، لدى الرياضيين، والموسيقيين، والفلاسفة، والبلاغيين؛ مثل ابن سينا، وإخوان الصفاء. . وحازم، والسجلماسي، وابن البناء. وقد تحدثوا عن خواصها وأعراضها، مثل **الاستقامة، والقلب، والإبدال، والعكس، والحذف، والتركيب، والتحليل**[21]

احتلت هذه النظرية عند حازم مكانة مهمة فولَّد منها، وحلل، وألف، وركب. وتأسيساً على هذا يمكن أن نُجَسِّد كل ذلك في هذه المتوالية الهندسية:

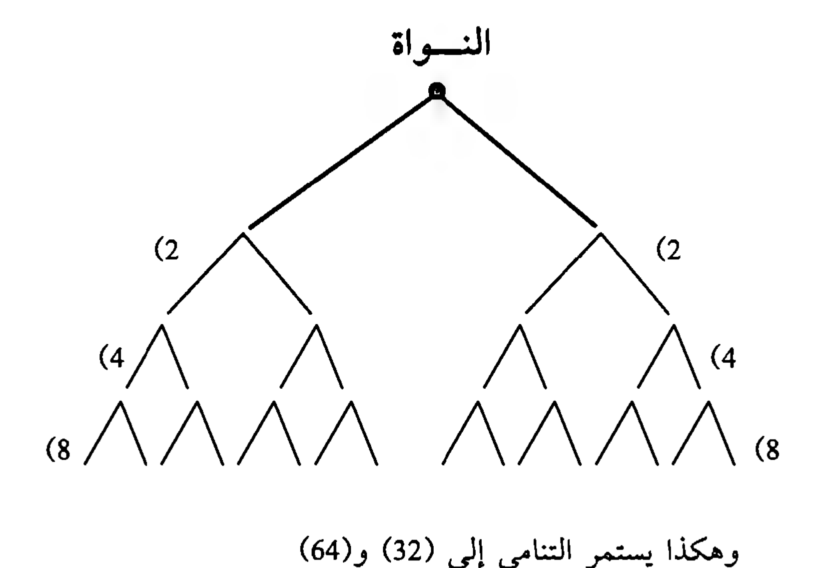
---

(18) يراجع كتاب المؤلف: **التشابه والاختلاف**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1998.

(19) يراجع كذلك: **مشكاة المفاهيم**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000.

(20) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 55، 337.

(21) يراجع كتاب: **الشعر وتناغم الكون**، مكتبة المدارس، الدار البيضاء، 2003.



وهكذا يستمر التنامي إلى (32) و(64)

3 ـ الأصول الموسيقية

يقوم علم الموسيقى على أساس نظرية النسبة، والتناسب، في الرياضيات؛ لذلك، فإن تشييد كتاب حازم تتغلْغل، بين سطوره وفقراته، التصوراتُ الموسيقية، سواء أكانت خفية أم جلية[22].

ـ الخفية

تتخفًى، فيما أشار إليه حازم؛ مما وقع بين سيف الدولة والمتنبي حول البيتين المشهورين. فقد رأى سيف الدولة أنه يمكن وصل صدر عجز البيت الثاني بصدر البيت الأول، وصدر البيت الثاني بعجز الأول؛ وهذا الصنيع تُجيزُه خاصة الإبدال في التناسب، ذلك أنه إذا رمزنا للأشطار بما يأتي: (أ : ب : : جـ: د)، فإنه يجوز أن يقال: نِسْبَة «أ» إلى «جـ»، كنسبة «ب» إلى «د»؛ لكن حازماً لم

---

(22) وَقَفْتَ، وَمَا فِي الْمَوْتِ شَكٌّ لِوَاقِفٍ ... كأنك في جَفْنِ الرَّدَى، وَهْوَ نَائِمُ
تَمُرُّ بِكَ الأبطال كَلْمَى هزيمة ... وَوَجْهكَ وَضَّاحٌ، وثَغْرُكَ بَاسِمُ
حازم، المرجع المذكور، ص. 159 ـ 161.

يُخَطِّئ «البزَّاز»، من حيث إنه مصيب من جهة، وإنما عزز موقف «الحائك» من حيث إنه مصيب من جهات، فدافع عن خاصة الاستقامة، في النِّسبة: (أ : ب : : جـ: د)، لأن المعاني يَجِبُ أن «يوضع بعضها بإزاء بعض لنسب تقتضي ذكر المعنى مع ما يناسبه، وإيقاعه إلى جانب ما يليق به»[23] من جهة أولى، ولمراعاة قواعد التقسيم، والتدريج والترتيب، والكمال من جهة ثانية.

إن اختلاف وجهة النظر هنا ليست مجرد دفاع عن خواص النسبة من إبدال، واستقامة، لكنه اختلاف يتعلق بعقائد فلسفية، ورؤى اجتماعية جمالية؛ هي **العقيدة التجريدية** التي ترى المعاني متعالية عن عوالم الأعيان (والأذهان)؛ ومن ثمة يمكن تبديل مواقعها، وإنابة بعضها عن بعض، وهي **عقيدة الانسجام** في عالم الأذهان، و**عقيدة التناغم** في عالم الأعيان[24]؛ إذ المعاني وليدة «الأحوال المحيطة»[25] من زمان ومكان، ومتكلم ومخاطب، وطبيعة الوسيلة، ومكان الخطابة، والغاية منها.

تَتَخَفَّى، أيضاً، في القسم الثالث الذي يتحدث فيه عما يلائم النفوس، ويُنَافِرُهَا من النظم، وفي المنهج الثالث من القسم المذكور الذي تَعَرَّض فيه لتقدير الفصول، وتركيبها، وَوَصْل بعضها ببعض[26]؛ فإذا كان هناك أصوات موسيقية، أو أنغام يزاد فيها، أو ينقص، فكذلك فصول القصائد، وإذا كان لها مواقع معينة، وتوليفات خاصة، فكذلك علاقة المعاني بعضها ببعض؛ وإذا كان هناك قرارات وجوابات، فكذلك، لفصول القصائد، مبادئ ونهايات؛ ودرجات السلم الضرورية: هِيَ الأساسية، والوسطى، والثابتة؛ والثانوية هي: فوق الأساسية، وتحت الثابتة، وفوق الثابتة، تُشْبِهُهَا أقسام القصيدة، والمسافة بين الدرجات تماثلها الفصول، من تقديم «الأهم فالأهم» و«التردُّد بين الطول والقصر». هكذا يجد القارئ تماثلاً بين مكونات القصيدة، وبين مكونات اللحن

(23) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 161.

(24) هناك ثلاثة عوالم: العالم المجرد، فلا زمان ولا مكان ولا أشخاص، وعالم الأذهان الذي يُوجب الاتساق الفكري، وعالم الأعيان الذي يقتضي التفاعل والتداخل.

(25) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 163 ـ 171.

(26) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 287 ـ 335؛ وسنوضح هذا فيما بعد، ص. 25.

من مكونات أساسية، وثانوية[27]، ومِنْ مقادير محصورة بين مواقع بينها مسافات قد تختلف قرباً أو بعداً، ومن نَقَاءٍ للحن وَتَهْجِينِهِ بما يشابهه.

ـ الجلية

يتجاوز حازم القرطاجني تلك الإشارات الخفية بِتَوظيف صريح للرياضيات قصد دراسة علم العروض، أوزاناً، وأبنية، وأوضاعاً، وتوليفات. ومما وظفه من الرياضيات نظرية النسبة العددية، والتناسب الهندسي.

ـ نظرية الأقدام

أشرنا قبل إلى خاصَّتَين من خواص نظرية التناسب؛ هما الاستقامة، والإبدال، وما لم نشر إليه منها هو **القلب**، **والعكس**، **والتركيب**، **والتحليل**.

تتأسَّسُ، على خواص نظرية التناسب، نظرية الأقدام أو الأرجل[28] التي تبنَّاها حَازِمٌ منطلقاً لتحليل العروض العربي، وتبيان ما يلائم النفوس أو ينافرها من تركيباته؛ الأرجل، عند حازم، ستة أصناف: ثلاثة أسباب وثلاثة أوتاد؛ وأما الْجَزْء، أو التفعلة، فيمكن أن تتكون من رجلين: سبب ووتد، أو من سببين ووتد، أو من ثلاثة أسباب ووتد.

وتقتضي خاصة القلب وجود وتد وسبب، أو وتدين وسبب، أو (ثلاثة أوتاد وسبب). وإذا أضيفت إليها خاصة **العكس والتركيب** يكون الحاصل كالآتي:

فعولن ع فاعلن؛ مفاعيلن ع مستفعلن؛ مفاعلتن ع متفاعلن (متفاعلتن).

(فعولاتن) ع (فاعلاتن؛) (مفاعلاتن) ع (مستفعلاتن) ع (مفاعلاتن فعو)
(مفاعلن فاعلن)

---

(27) ينظر سليم الحلو، **الموسيقى النظرية**، دار مكتبة الحياة، بيروت ـ لبنان، 1958، وخصوصاً الباب الأول.

أحمد الدريسي الغازي، **أسئلة وأجوبة حول الثقافة الموسيقية**، مطبعة السعادة، الدار البيضاء، ج 1، ص. 117 ـ 119.

(28) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 236، 253، 254.

أن السبب أو الوتد قد يكون في الأول، أو في الوسط، أو في الأخير؛ وإذا ما رمزنا إلى السبب بـ (∪)، والوتد بـ (ــ)، فإن النسبة الثنائية:

(فعولن) ⟵ ∪ ــ ع ــ ∪ ⟵ (فاعلن)

الثلاثية:

∪ ــ ــ ع ــ ــ ∪. أو: ــ ∪ ∪ ع ∪ ∪ ــ .

ــ ∪ ــ ع ∪ ــ ∪. : ∪ ــ ∪ ع ــ ∪ ــ .

ــ ــ ∪ ع ∪ ــ ــ. : ∪ ∪ ــ ع ــ ∪ ∪.

وهكذا في الرباعية، وأما ما فوق ذلك من البُنى، فقد يكون مركّباً. كما أنه لا يمكن احتواء التفعلة على أكثر من وتد إلى جانب سبب، أو سببين، أو ثلاثة، إلا إذا كان الاحتواء ناتجاً عن تصرف في السبب، أو كانت مركبة.

ـ المتناسب والمتنافر موسيقياً

اعتمد حازم على نظرية الأقدام الموروثة عن التقاليد الموسيقية الإغريقية[29]، والرومانية التي تجعل الأقدام أو الأرجل أساساً للموسيقى، ولعروض الشعر، موظفاً نظرية التناسب وخواصّها مما أدى إلى إمكانات عديدة، بعضها متناسب، وبعضها متنافر.

إذا ما أبعدنا البحور الساذجة السبعة: المتقارب، والرجز، والكامل، والوافر، والرمل، والهزج، والمتدارك، فإن ما تبقى ينتج عنه أوزان مختلفة: تفعلتان مختلفتان فيهما وَزْنَان، وثلاث تفعيلات مختلفة ستة أوزان؛ ومن تفعلتين متماثلتين مختلفتين أربعة؛ وهكذا، فإن للمُقْتَضَب وزنين، وللمديد، والسريع، والمجتث، والخفيف، والدوبيتي، والمنسرح، ثلاثة أوزان في (2)، وَمُخَلَّعُ البسيط ثلاثة في (2)، وللطويل، والبسيط، ستة، بناء على أن كل تفعلة يجوز أن

(29) - Aristide Quintilien, La Musique, *Traduction et commentaire, François Duysinx, Librairie Droz, Genève, 1999.*

تكون في البداية، أو في الوسط، أو في النهاية؛ وَلْنُوَضِّحْ ما تقدم بمثالْ:

1 ـ فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

2 ـ مفاعيلن فعولن فعولن مفاعيلُن

3 ـ فعولن فعولن مفاعيلن مفاعيلُن

4 ـ مفاعيلن مفاعيلن فعولن فعولن

5 ـ مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

6 ـ فعولن مفاعيلن مفاعيلن فعولن

يتبين من هذا أن وزن الطويل مزيج من وَزْنَيْن؛ أحدهما الهزج: مفاعيلن مفاعيلن؛ وثانيهما المتقارب: فعولن فعولن. . . ؛ أن عكس الطويل دعي **بالمستطيل**، وَعُدَّ من المتنافرات وأما ما تبقى فهو من المهملات[30].

ـ المتناسب والمتنافر منطقياً

اعتمد حازم على عِلْم الموسيقى الذي يَسْتَنِدُ إلى الدوائر التي تُسْتَخْلَصُ، منها، أوزانٌ متناسبة، وأوزانٌ مُسْتَثْقَلَةٌ، وأوزانٌ متنافرة، كما بَيَّنَ ذلك كتاب **الأدوار** للأرموي[31]؛ إلا أن حازماً حَصَرَ نفسه في دائرة المنطق الضيّقة، وفي نطاق الميراث الشعري. لذلك رأى أن «أكثر الدوائر تنفك منها أوزان غير ملائمة ولا خفيفة»[32]؛ ومِمَّا يؤدّي إلى غير الملاءمة والثُّقَل أن تقع الأسباب الثقيلة، والأوتاد المفروقة في نهايات الأجزاء، ووقوع الفواصل في نهايات الشطور، وتشافع الأجزاء الطويلة في أوساط الأشطار، ونهايتها، ووقوع الجزء القصير المفرد صدراً، وبناء الوزن على أجزاء، كلها يقع الثقيل في نهايته، والخفيف في صدره[33]؛ مثل فاعلن متفاعلن متسفعلان.

---

(30) هذا شيء حاصل في نظرية التقاليب كما هي عند الخليل، وابن جني، والسجلماسي؛ وتوضيح هذا: أن: 6 × 4 = 24: 4 = 6؛ يراجع ما تقدم عند الحديث عن الخليل ونظرية التقاليب.

(31) الأرموي البغدادي، **كتاب الأدوار**، شرح وتحقيق الحاج هاشم محمد الرجب، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة كتب التراث 192، 1980، ص. 80 ـ 85.

(32) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 232.

(33) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 230، 231، 234.

إلا أن دائرة المنطق الضيقة ومفاهيمها، مثل التضاد، والتناقض، والتنافر، والتخالف، هي ما جعلت أحكامه تتسم بالخلل والاضطراب. يظهر الخلل في تمثيله لـ «لْمُنَافِرِ» الذي لا يضارع ولا يضاد، بحيث لا يكون بين الْجَزْأَيْنِ تقارب في الترتيب، ولا تضاد فيه[34]. نحو: «متفاعلن ومفاعيلن»، ما المقصود بتقارب في الترتيب؟ أليس هناك تقارب بين «علن» و«مفا»؟ ما الفرق بين هذا، وبين الْجَزْءِ المضاد، نحو «مستفعلن ومفاعيلن؟»، فـ «علن» حذاء «مفا»؛ كما أن قوله التالي يطرح عدة إشكالات: «التركيبات المتناسبات إنما تكون باقتران المتماثلات، والمضارعات، ولا يقع في اقتران المتضادّات، والمتنافرات، تركيب متناسب أصلاً؟!»[35].

إن ما غاب عن حازم وغيره من المهتمين بموسيقى الشعر هو أن الأوزان كلها تنفكُّ من نواة واحدة: (وتد وسبب) كثيراً، أو (سبب ووتد) قليلاً؛ أي إلى مجموعتين متقابلتين وُلِّدَت كل منهما من النَّوَاة الْمُنْشَطِرَة، مما يجعل الأوزان مُتَّصَلاً[36]. وليس كل واحد منها قائماً بذاته، لأن الْمُتَّصَلَ يقتضي التماثل، والتشابه، والتضارع، والتّداخل؛ وعليه، فلا تضاد بإطلاق، ولا تنافر بإطلاق، إنما تكون هناك درجات من التناسب، ودركات من التنافر؛ وقد تكون المضارعة من جهة، والتضاد من جهة؛ مثل: «(فعو) لاتن»، و«فا (علا) تن».

ـ تضافر الموسيقى والمنطق والرياضيات

تجلت الرياضيات، والمنطق، في تنمية النواة بالإبدال، وبالقلب، وبالعكس، وبالتحليل، وبالتركيب، وبمراعاة الدّرجات، والدركات؛ وظهرت قواعد الموسيقى في مفهومي الخفة، والثقل، إذ يبدأ بالأثقل، فالثقيل، فالخفيف، فالأخف، لأنه يُستكره وضع الْجَزْءِ الثقيل في النهايات، وَيُسْتَثْقَل تقدم الْجَزْءِ المفرد على المتماثلين، لكنه يسوغ توسطه بينهما، أو تأخره عنهما، ويَجُوزُ تطويل التفعلة (المسافة) أو تقصيرها مما يكون له تأثير في الزمن ومدته[37]

(34) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 247، 248.

(35) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 248.

(36) المتصل ترجمة لـ (Continuum).

(37) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 237 ـ 238؛ 240 ـ 241؛ 244.

ـ الزمن والموسيقى

خصص حازم أهمية بالغة للحديث عن الزمان، من حيث إن الزمان الموسيقي يتأسس على الدورة، وعلى الخطية في آن واحد.

ـ الزمن الدوري

يتجلى الزمن الدوري في القرار، والجواب، في عالم الألحان، وفي استدارة الأبيات في ميدان الأشعار؛ وله نص مركز يتحدث فيه عن الخاصِّيَتين؛ يقول: «ويجب أن تعلم أن أبيات الشعر، وإن كانت أوائلها منفصلة عن أوائلها، فإن (كذا!) النظام فيها في تقدير الاتصال على **استدارة**؛ إذ كان وضع الأوزان الشعرية وترتيبها ترتيباً زمانياً لا يمكنك فيه أن ترجع بالنهاية إلى زمن المبدأ، بل تكون بينهما **فسحة** من الزمان، ولاَبُدّ»[38]؛ ويمكن توضيح معناه بالشكل الآتي:

أفقياً

دو	ري	مي	فا	صول	لا	سي	دو
ري	مي	فا	صول	لا	سي	دو	ري
مي	فا	صول	لا	سي	دو	ري	مي
فا	صول	لا	سي	دو	ري	مي	فا
صول	لا	سي	دو	ري	مي	فا	صول
لا	سي	دو	ري	مي	فا	صول	لا
سي	دو	ري	مي	فا	صول	لا	سي
دو	ري	مي	فا	صول	لا	سي	دو

عمودياً — عمودياً

أفقياً — انحنائياً

يُبَيِّن هذا الشكل أن هناك دوراً، إذ النهاية تعود على البداية، لكن هناك فسحة زمنية (مسافة) بين النغمتين أفقياً وعمودياً. (دو ـ ري). . . [دو ↓ ري ⋮] .

(38) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 255.

ـ الزمن الخطي

يفرق حازم بين العروض، والوزن؛ العروض قَالَبُ ثابت مجرد قلما يتحقّق، لكن ما يلحقه من تغيير بالزيادة، أو بالنّقص، ينتج عنه وزن معبر عن التجربة الإيقاعية. بيد أن مصطلح إيقاع لا يأتي عنده، لكنه يستعمل لوازمه، مثل المقدار، والزمان. . ؛ لذلك لا مناص لنا أَنْ نُورِدَ بعض تعريفات الإيقاع، ثم نَلْتَمِسُ ما يضاهيها عند حازم؛ ومن بين تعريفاته هو أنه: «جماعة نقرات بينها أزمنة محدودة المقادير»[39]. ومقدار الزمان تابع لنوع الأقدام العروضية؛ وهكذا، فإن أقصر زمن في السبب الثقيل مِثْلُ «أَرَ»، والأطول منه ما بين نقرات الأسباب الخفاف، كـ «قَدْ» وأزمنة ما بين نقرات الأوتاد، مثل «لِمَنْ»، و«رَأس»، أقصر من أزمنة ما بين نقرات الفواصل كـ «جَبَل» و«سَمَكَة». وإذا ما ترجمنا اللغة إلى تناسب فإن الوضع يكون كالآتي:

8: 4: 2: 1، أي من الأثقل إلى الأخف.

مقدار الزمن تابع، أيضاً، لنوع الحرف/ الصَّوْتِ الذي قد يكون حَبْسِيّاً أو تَسْرِيبِيّاً؛ الحروف الحبسية عشرة؛ هي الباء والتاء والجيم والدال والطاء والقاف والكاف واللام والميم والنون؛ وما تبقى فهو حروف تسريبيّة. إلاَّ أَنَّ ما يجب التأكيد عليه هو أن حذف بعض الحروف الساكنة أو إسكانها في الأسباب، أو زيادة بعض الحروف إنما هو حذف من مقدار الزمن أو زيادة فيه، مثل حذف ثواني الأسباب الثقيلة، أو تسكين التاء من (متفا)، وحذف أول الوتد المجموع في صدر البيت (الْخَرْم)، أو تسكين أوله إذا كان جزءاً من فاصلة، أو ما يقع من زيادة في التفعلة الأخيرة من الصدر والقوافي، كما هو الشأن في السبب المتوالي أو في الوتد الْمُتَضَاعف، أو الزيادة في أول البيت (الْخَزْمُ).

ما سبب الحذف، أو الزيادة، أو التسكين؟ هل ما يحذف يكون فضلة فيجوز حذفه؟ فهل ما يحذف لا يحقق التّنغيم ويحول دون التنظيم؟ فهل لصيغ الكلمات الصرفية دور؟ فهل تحقق الزيادة متطلباً موسيقياً؟ لعل بعض الجواب

---

(39) الأرموي، المرجع المذكور، ص. 139 ـ 156.

عن هذه الأسئلة هو ما تَختَوِيه أقوال حازم الآتية: «ويجب أن يكون لمورد الأبيات، قاصداً إقامة وزنها، فضل **اعتماد**، **وتوقرات**، **وإشباع الحركات**، وما ينتسب إليها من الحروف القابلة **للمد** والإطالة فيما يكشف (كذا!) (يكتنف) مواضع المحذوفات، ويتصل بها ليكون ذلك ساداً مسدّها، وجارياً مجرى البدل منها»[40]؛ وقد زاد هذا توضيحاً في فقرة أخرى، فقال: «فما حذف من بعضها على بعض الوجوه التي بيَّنَّاها أمكن أن يُتَوَفَّرَ على ما بني منه، وأن يتلافى لتمكين الحركات والسكنات المكتنفة له قدر ما فات من زمان النطق به، فيعتدل المقداران بذلك، فيكونان متوازيين»[41].

يتضح من هذا أن هناك ضرورات موسيقية ولغوية صرفية، أو تركيبية، أو دلالية، تؤدي إلى الإخلال بتوازن الأوزان، والأزمنة؛ إلاَّ أن الأعضاء الجسدية المستجيبة للحوافز النفسانية تعيد التوازن المفقود، مثل الشدّ على بعض الحروف أو ضَغْطها، أو نبرها، أو إشباع بعض الحركات، أو تمديد بعض الحروف، أو إطالة حروف المد؛ كما أن القواعد الموسيقية تسد النقص.

ـ النغمات والمسافات

عنصر الزمن خاصة ذاتية للموسيقى، لكنه من حيث هو مقادير معينة شاملة للصوت، وللصمت، بحسب تناسب خاص، مثل ثلاثة، وستة، واثْنَيْ عشر، أو اثنين، وأربعة، وثمانية، وستة عشر. . . ؛ قارئ حازم يجده يتحدث أحياناً عن التناسب الهندسي، لكن لغة حازم التراثية المستقاة من مكونات الخيمة تشوش عليه أحياناً كثيرة. إذْ يتكلم عن الخيمة، والكسور، والأركان، والأقطار، والأعمدة، والأسباب، والأوتاد[42]؛ لكن هذا الحديث هو مُقَايَسَةٌ لمعرفة المجهول بالمعلوم. ذلك أن لبيوت **الشَّعَر** أوضاعاً، وترتيبات، وجهات: فوق/ تحت؛ أمام/ خلف؛ يمين/ يسار؛ وبيوت **الشِّعْر** شبيهة بها.

وعليه، فإن جمالية القصيدة، وجمالية الموسيقى، بمثابة جمالية الخيمة.

(40) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 260 ـ 261.

(41) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 263.

(42) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 250.

لهذا، فإنه يمكن ترجمة مصطلحات الخيمة إلى مصطلحات موسيقية؛ وهكذا، فإن:

- كسور الخيمة = فقرات القصيدة = مسافات السلم.
- الأوتاد = فصول القصيدة = المسافات الأساسية.
- الأسباب = صغار الفصول = المسافات الثانوية.
- الأركان = السواكن = أجْزَاء (المسافة).
- أقطار البيوتات = اطراد الحركات = المسافات الطبيعية، أو المنقوصة، أو الزائدة.

ليست هذه المضاهاة اعتباطية، لكنها مستوحاة من تعابير حازم نفسه؛ فهو يقول عن الحركات: «تمتد في استواء»[43] وعن السكنات: «ملتقى كل قطرين»، «والساكن له حدة في السمع»[44]..؛ وحركتان هو القطر الأصغر، وثلاثة متحركات هو القطر الأوسط، وأربعة متحركات القطر الأكبر؛ ومعنى هذا أن المسافات هي الثانية والثالثة والرابعة؛ أي ما تكون من ربعي الطّنين، ومن ثلاثة أرباعه، ومن أربعة؛ أي طنين.

ـ الذي بالخمس والذي بالأربع

على أن المقايسة المغرية هي ما تكون بين شطري البيت؛ شَطْرَا البيت بمثابة الذي بالكل مرة واحدة، لأنه يتكون من الذي بالخمس، ومن الذي بالأربع؛ الذي بالخمس يحتوي على أربعة أبعاد محصورة بين خمس نغمات، وأما الذي بالأربع فهو يكون من ثلاثة أبعاد محصورة بين أربع نغمات[45].

إذن، البيت الشعري بمثابة الذي بالكل، وشطره الأول شبيه بالذي بالخمس، وشطره الثاني شبيه بالذي بالأربع؛ والعروض موصل بين الشطر الأول والثاني. وأقوال حازم تسوغ هذه المقايسة؛ منها: «أن أجزاء الشطور الأول تنزل منزلة ما يلي الأرض من كسور البيت، وأن أجزاء الشطور الثواني

---

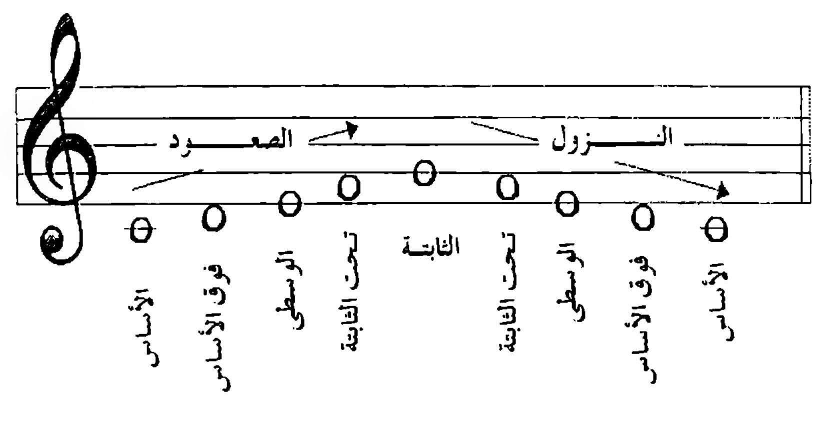
(43) المرجع نفسه.

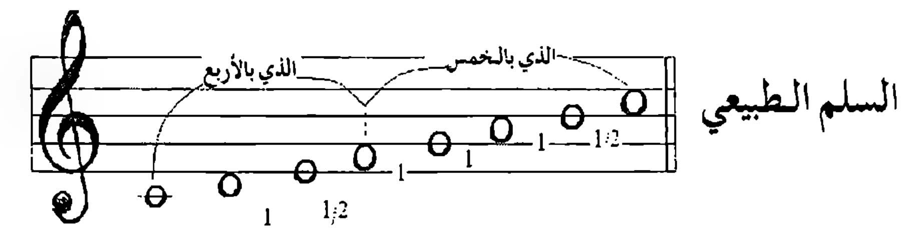
(44) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 251.

(45) الأرموي، **المرجع المذكور**، ص. 55.
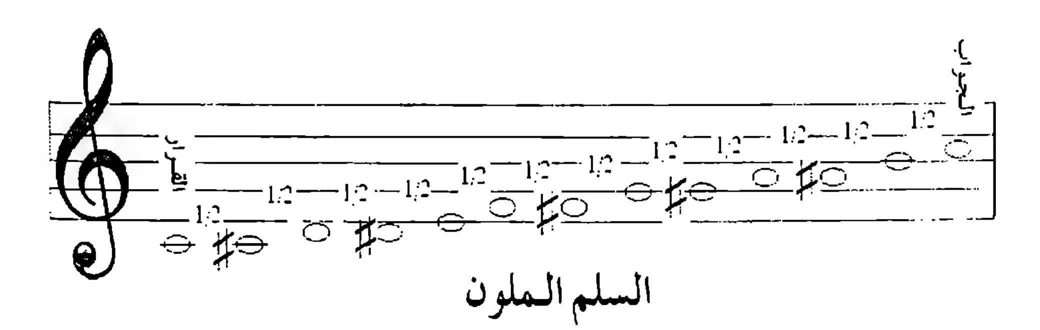
تنزل منزلة ما يلي السمك منها. ولهذا قد تقصر دائرة نظام الأشطار الثواني، في كثير من الضُّروب، عن دائرة نظام الأشطار الأول. . . فإن دائرة ما يلي السمك من الأخبية أضيق من دائرة ما يلي الأرض، وليست ملاحظة هذا الوجه في الأوزان بضربة لازب»[46]. وتوضيح هذا فيما يلي:

أولاً:





السلم الطبيعي



السلم الملون

(46) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 257.

ثانيـاً:

أن هناك حركة متجهة من الأدنى إلى الأعلى عبر عنها بـ «الأرض» وبـ «السّمك»، مثلما هو شأن الألحان التي تتصاعد من الأسفل إلى الأعلى، ومن الثّقل إلى الحدة، وأن الشطر الأول أو الشطر الثاني، قد ينغلق في دائرة خاصة به في حالة التشطير.

ثالثـاً:

يتراوح عدد الأركان، عند حازم، بين حدّ أقصى هو اثنا عشر رُكْناً، وثلاثة في مشطور الرجز. الكامل يتكون من اثني عشر رُكْناً في حالة التطابق بين الشطرين، وقد تصعد أوزان، مثل الطويل والبسيط من ثمانية أركان إلى اثني عشر ركناً بالتصرف في الأقدام؛ وهكذا فإن كل وزن أو شطر منه يمكن أن يناله نقص أو زيادة[47].

رابعـاً:

أن استقراء ما يطرأ على الأوزان وأشطارها من تغيير يُبَيِّنُ غالباً أن الشطر الثاني يكون أَقْصَرُ من الأول؛ وهذا ما يتناقض مع ادِّعاء بعض الآراءِ أن ما كان يهيمن في الموسيقى العربية هو الذي بالأربع، لكن الأبحاث المعاصرة في الموسيقى العالمية تجعل الذي بالخمس هو الأساس؛ ومهما يكن، فإن الأصوات الطبيعية لا تخلو من واحد منهما؛ وهذا ما أكده ابن الخطيب حينما قال: «وكل اصطلاح في الغناء وطبقاته بحسب البلاد والعباد فراجع إلى هذه الأجناس وبحسب هذه المفروضات»[48].

خامسـاً:

أن بعض الظواهر العروضية مطابِقةٌ لبعض الظواهر الموسيقية، مثل **الْخَزْم** في العروض والنغمات **المؤجلة**[49] في الموسيقى؛ وهذه الزيادات ليستَ

---

(47) لعل هذا ما يُبَيِّنُ الأصل الموسيقي للعروض.

(48) لسان الدين بن الخطيب، **روضة التعريف بالحب الشريف**، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1970، ج 1، ص. 289.

(49) النغمة المؤجلة ترجمة لـ: (La Synçope)، انظر: أحمد الدريسي، **الكتاب المذكور**، ص. 134 ـ 139.

«من متون الأوزان، وإنما كانوا يجعلونها توطئات، وتمهيدات، وَوُصُلاً، لإنشاد البيوت، وبناء عباراتها عليها، وإن كانت متميزة في التقدير، والإيراد عنها بأزمنة قصيرة قد تَخفى على السامع فيظن أنهم قد جعلوها من متون الأبيات»[50].

ـ طبوع الأوزان وطبائعها

ليست الأوزان الموسيقية والشعرية من أجل المتعة وحسب، لكنها ـ عند الفلاسفة والموسيقيين من الإغريق، والعرب، وفلاسفة وموسيقى عصر النهضة، وما بعده ـ تحاكي أحوالاً نفسية، وأوضاعاً اجتماعية؛ هكذا تحدث حازم عن محاكاة الأوزان للأغراض من حيث إن الأوزان الباهية الفخمة الرصينة تحاكي المديح والفخر، والأوزان الطائشة تُعَبِّرُ عن الهجاء والتهكم، والسخرية؛ وتحدث من قبله، ومن بعده، عن الأوزان الخاصة بالشجاعة، أو بالهدوء، أو بالجبن. . ؛ وخصوا **السلم الكبير** بالطابع اللحني الحماسي القوي، و**السلم الصغير** بالطابع اللحني الرخو المؤثر الحزين. . ؛ ودو، ري، مي، في حالة الصُغَر[51] تعبر عن الحزن والرثاء والألم.

نسج حازم على منوال القدماء السابقين عليه في هذا المجال[52]، فقسم الأوزان إلى مجموعات تتصف كل منها بسمات معينة، وهكذا، فإن:

- الطويل والبسيط والوافر والكامل والخفيف فيها متانة، وجزالة، وبهاء، وقوة، وبساطة، وطلاوة، وجزالة، وحسن اطراد، ورشاقة.
- المديد، والرمل، يتسمان بالرقة، واللين، والسهولة، والضعف.
- المتقارب، والهزج، فيهما سذاجة، وبساطة، وسهولة.
- المنسرح فيه اضطراب، وتقلقل.
- السريع، والرجز فيهما كزازة، واضطراب.

---

(50) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 263.

(51) جل كتب الموسيقى تتناول هذه الدلالات الموسيقية.

(52) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 260، 268، 269.

ـ المجتث والمقتضب طائشان.

ـ المضارع جمع كل صفة قبيحة.

يظهر أن كثيراً من تلك الأوصاف التي ألحقت بالأوزان ليست مأخوذة من الإنجاز المتحقق، لكنها مستقاة من الدلالة اللغوية الأولى، أو من رؤية العين لطول التفاعيل أو قصرها، أو إلى بعض الضرورات الأولية من أكل، وشراب، وكسوة، وحركة، وسكون، وفرح، وقَرْح.

لكن حازماً خفف من غلواء المعيارية الجوهرانية المتوارثة لأنه تحدث عن طبع[53] الوزن الذي «يصير نمط الكلام مائلاً إليه»، كأن يميل الكلام إلى وزن الوافر لدى شاعر معين، أو إلى الطويل، أو إلى الكامل. . ، وعليه، فإن هناك طبعاً لكل وزن يساعد على قول الشعر، وإِذَا ما عزز بالموهبة فيه، والدربة عليه، فإن الشعر يأتي ملائماً، ومتناسباً.

خلاصة

يتحصل مما سبق أن حازماً لم يكن مُدَّعياً حين ذكر أنه بنى عروضَهُ على «الآراء البلاغية والقوانين الموسيقية»، وعلى «أصول علوم جليلة»؛ وقد بينا أن بعض تلك العلوم الجليلة كان حاضِراً بقوة وقصد إلى توظيفه قصداً، وبعضاً آخر منها استثمر منه ما كان متداولاً؛ فما كان حاضراً بقوة هو بعض الأصول الفلسفية، مثل الاستقلال الأنطولوجي، والغائية، والحسية، والكمالية النسبية، والمطلقة؛ وبعض الأصول المنطقية مثل نظريات التجنيس، والتقابل، والتّعريف، وبعض الأوليات الرياضية، مثل نظرية النِّسْبَة والتناسب بخواصها، وأعراضها، وبعض مبادئ علم الموسيقى، مثل الأصوات، والمسافات، والتدرج، والترتيب؛ لكنه عبر عنها في مصطلحات بَدَوِيَّة، مثل الأقطار، والأركان، والأوتاد، والأسباب، والفواصل، فَخَفِيَتِ الأمور على من لم يتفطن إلى المقايسات. وأما العلوم التي استثمر منها بعض ما كان شائعاً فهي علم الطب من حيث هو علم نفس، وعلم تشريح، وعلم وظائف الأعضاء، وعلم الموسيقى من حيث الإمتاع والعلاج.

(53) حازم، المرجع المذكور، ص. 289 ـ 270.

كان حازم زعيم هذا الاتجاه الذي وظف أصول علوم مختلفة لبناء بلاغة متكاملة، وقد تابعه السجلماسي في «**المنزع البديع**»، وابن البناء في «**الروض المريع**»، وفي «**رَفْع الحجاب**»؛ على أنه اختلف في تقويم هذا الاتجاه، إذ رأى بعض الباحثين أنَ توظيف أصول تلك العلوم، وخصوصاً المنطق، لا يعني التجديد بله الإبداع، إذ لا يعدو أنه ساعد على التوليد والتقسيم والتنظيم[54]؛ وقد رأى بعض آخر أن هذه الآليات هي أساس للتوسع في المفاهيم؛ ولا بحث علمي جاد بدون مفاهيم، كما أن لب ما وظف في المنهاج هو نواة المنطق **المتدرج**، ونواة **اللانهاية**، ونواة الإيقاع، وارتباطه بالزمان. وهذه النوى هي جوهر الأبحاث المعاصرة في البلاغة الجديدة وفي غيرها من العلوم المعاصرة.

II ـ تنزيـلات

أنغام القصيد

1 ـ الطَّبائع والطُّبوع

شاع لدى الإغريق واللاتين أن لكل وزن طَبْعاً خاصاً؛ هكذا، اعتقدوا أن في بعض الأوزان رجولة، وفي بعض آخر اعتدالاً، أو ضَعْفاً، وانتقل هذا التصور إلى موسيقى العالم العربي والإسلامي كما تعكس ذلك مؤلفات الفلاسفة والموسيقيين في مشارق الأرض ومغاربها؛ ومن هؤلاء حازم القرطاجني الذي سار على نهج الشيخ ابن سينا وغيره، مما جعله يعترف بـ «تخييل الأغْراض بالأوزان»[55] بمعنى أن الأوزان تحاكي المواقف والأحوال والأفعال الإنسانية، والأشياء الطبيعية.

في ضوء هذه الأدبيّات حول الطبائع والطبوع، أسند حازم إلى الأوزان **خواص وصفات**؛ ومن ذلك أن «الطويل والبسيط عروضان فاقا الأعاريض في الشرف، والحسن، وكثرة وجوه التناسب، وحسن الوضع»[56]؛ الخواص، إذن،

---

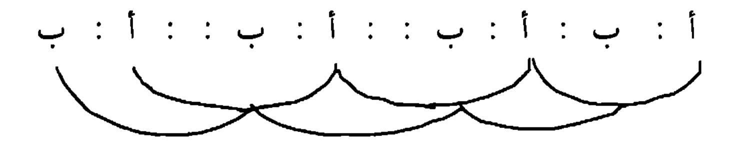
(54) هذا رأي عبد الله العروي في كتابه: **مفهوم العقل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996.

(55) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 266.

(56) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 238.

هي أوجه التناسب الذي يتجاوز المعنى اللغوي إلى الفحوى الرياضي الموسيقي كما كان متداولاً حينئذ لدى الفلاسفة والموسيقيين وعلماء الرياضيات، والمهتَمِّين بعلم البلاغة؛ ومن أوْجُهِهِ **التركيب والتقابل والتضاعف**[57] وإلى خصائص أخرى أشرنا إليها.

يتألف الطويل من فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن (مكررة)؛ وإذا ما استبدلنا بالتفعلات حروفاً أبْجَدية، فإن الوضع يصير كالآتي:



يمتاز هذا التناسب بـ:

+ **التراكب**: لأنه مكون من جزأين متنوعين: أ : ب.

+ **التقابل** : لأن كل جزء موضوع في مقابله في المرتبة التي توازيه:

أ : : أ ؛ ب : : ب ؛

+ **التضاعف**: (ألف) متضاعفة وكذلك (الباء).

وأما الصفات فهي:

+ البهاء، والقوة، والسَّباطة، والرصانة، والفخامة، والشرف، والحسن، والطول، وقِلة السكنات بالنسبة إلى الحركات.

إن هذه الخواص والصفات هي ما جعل وزن الطويل أكثر استعمالاً لدى شعراء العربية؛ ومما قيل فيه قصيدة المتنبِّي التي مدح بها سيف الدولة أثناء بنائه قلْعة الحدث سنة ثلاث وأربعين وثلاثمئة[58] ومطلعها:

على قدر أهل العزم تأتي العزائمُ وتأتي على قَدر الكرام المكارمُ

---

(57) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 259.

(58) شرح ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمان البرقوقي، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ص. 71 ـ 81 من الجزء الرابع، المجلد الثاني، 2007.

إن هذه القصيدة تعكس بجلاء تلك الخواص والصفات (والأعراض): تناسب متراكب متقابل متضاعف؛ وبَهَاءٌ وقوة. . ؛ ونسبة الحركات إلى السكنات، والطول.

2 ـ الاستفتاحات والاختتامات

مما اهتم به الموسيقيون الاستفتاح والاختتام، أو القرار والجواب. . باعتبار أن البداية هي التي توجه ما يتلوها ويتولَّد عنها، والمحطة هي ما يجعل المستمع يرتاح وتنتابه البهجة. لهذا وضعوا شروطاً لهما من مثل مراعاة مقامات المستمعين وأوضاعهم وأحوالهم، والاهتمام بتناسق اللحن وانسجامه. فإذا كان الاستفتاح أول ما يقرع السمع ويجعل المستمع يتوقع ما يأتي، فإن الاختتام يرضي ذلك التوقع، ويحقق أفق الانتظار.

ما أسماه الموسيقاريون الاستفتاح[59] والاختتام دعاه بعض البلاغيين بالمطالع والمقاطع؛ وقد بينوا أهميتها في الرفع من قيمة الشاعر أو خفضها بِحكايات مروية في كُتُبِ البلاغة، والنقد، والنوادر، والمستملحات؛ إلا أن ما نهتم به هو موقف حازم من هذه المسألة. لقد خصص لها حازم: «مَأَمٌّ من مذاهب البلاغة المستشرفة بهذا المعلم، وهو مذهب الإبداع في الاستهلال»[60]، و(إضاءة) في متطلبات الاختتام.

شبه الاستهلالات والمطالع بالوجه أو الغرة من الإنسان، وَسِيما الوجه قد تشجع على الإقبال أو الإدبار؛ فكذلك سيما وجه القصيدة؛ والإبداع في مبادئ القصيدة يرجع إلى المادة/ الألفاظ، وإلى المعاني وإلى النظم، وإلى الأسلوب؛ فَمِمَّا يرجع إلى **الألفاظ**، أنَّها يجب أن تكون متسلسلة مركبة متشابكة مقترنة، ومما يعود إلى **المعاني** حُسْنُ المحاكاة، ودقة مضاهاتها للتعرض، ومما يؤول إلى **النظم**، إحكام البنية، وجمال الصياغة، وحسن التصريع في المصراعين، ومما

(59) الحسن بن أحمد بن علي الكاتب، **كتاب كمال أدب الغناء**، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، ومراجعة دكتور أحمد الحنفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1975، الباب السابع والعشرون؛ وانظر الاستفتاحات، ص. 93.

(60) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 309 ـ 314.

يصير إلى الأسلوب، جودة اع ولطفه؛ على أن كل ما ذكر محكوم بقاعدة عامة؛ هي: «أن يكون المفتتح مناسباً لمقاصد المتكلم من جميع جهاته».

في ضوء هذه المقاييس والقاعِدة العامة، سننظر في افتتاح قصيدة المتنبي:

على قَدْرِ أهلِ العَزْمِ تأتي العَزَائِمُ وتأتِي، على قَدْرِ الْكِرَامِ، الْمَكَارِمُ
وَتَعْظُم، في عَينِ الصغِيرِ، صِغَارُهَا وَتَصْغُرُ، فِي عَيْنِ الْعَظِيمِ، الْعَظَائِمُ

- من حيث **الألفاظ**: هناك تراكم وتقابل:
  - (قدر ـ قدر)؛ (العزم ـ العزائم)؛ (الكرام ـ المكارم)؛ (الصغير ـ صغار)؛ (العظيم ـ العظائم)؛ (عين ـ عين)؛ (تأتي ـ تأتي).
  - (تعظم/ تصغر)؛ (الصغير/ العظيم)؛ (الصِّغَار/ العظام).
- من حيث **المعاني**: هناك حكمة خالدة متداولة عبر الأجيال: لا نهاية للكمال، ولا حدود للفضيلة.
- من حيث **إحكام النظم**: هناك تَوَازٍ:
  - على قدر أهل العزم = على قدر الكرام.
  - تأتي العزائم = تأتي المكارم.
  - تعظم في عين الصغير صِغَارها = تصغر في عين العظيم العظائم.
- من حيث الأسلوب: هناك خواص التراكم والتقابل على مستوى الأصوات والمعجم والتراكيب والدلالة جعلت من هذا الافتتاح عاً بديعاً.

وأما (إضاءة) الاختتام[61] فهي تُبَيِّنُ ارتباطه بالافتتاح؛ إذا كان الغرض المديح أو التهاني، فإن معانيه يجب أن تكون سارة، وإذا كان الغرض التّعازي أو الرثاء، فإن معانيه يجب أن تكون مؤسية. . تأسيساً على القاعدة السَّابقة؛ وهذه القاعدة يجب أن تكون كذلك في الألفاظ.

---

(61) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 306.

يقول المتنبي في اختتام قصيدة:

هنيئاً لِضَرْبِ الهامِ والمجدِ والْعُلَى وراجِيـكَ والإسْـلامِ أنَّـكَ سَـالِـمُ
وَلَمْ لا يَقِي الرحمانُ حَدَّيْكَ مَا وَقَى وتَـفـليـقَـه هـام الـعِـدَى بِـكَ دَائِـمُ

● هناك تراكم **في المفردات**: الهام، والمجد، والعلى، والرجاء، والإسلام؛ لا يَقِي، ما وَقَى، تفليق.

● هناك التماس من الله أن يحفظ الممدوح من كل مكروه حتى يقضي على الأعداء، وسيستجيب الله لذلك؛ وبهذا جاء الاختتام مستجيباً للافتتاح.

3 ـ فصول القصيدة

تحدث الموسيقيون القدماء عن مكونات الجمع أو الدور، وهو يتألف من اثنين من ذي الأربع، مع وجود بعد انفصال؛ أي من طَنِينَيْنِ ونصف، ثم انفصال، ثم طَنِينَيْنِ ونصف، كما بينا سابقاً. ويظهر أن البلاغيين قلدوا الموسيقيين فتحدثوا عن أقسام القصيدة وفصولها. هكذا خصص حازم (المنهج الثالث في الإبانة عما يجب في تقدير الفصول، وترتيبها، ووصل بعضها ببعض، وتحسين هيآتها، وما تعتبر به أحوال النظم في جميع ذلك من حيث يكون ملائماً للنفوس أو منافراً لها)[62]، (والمنهج الرابع في الإبانة عن كيفية العمل في أحكام مباني القصائد، وتحسين هيآتها، وما تعتبر به من أحوال النظم في جميع ذلك من حيث يكون ملائماً للنفوس، أو منافراً لها)[63].

هناك علامات تركيبية تمكن من التمييز بين فصل وفصل؛ هي الاستفهام، والتعجب، والتمني، والدعاء، وتعديد العهود السوالف، والالتفات. ذلك أن الشعراء: «اعتمدوا في القصائد أن يقسموا الكلام فيها إلى فصول ينحى بكل فصل منها منحىً من المقاصد ليكون للنفس في قسمة الكلام إلى تلك الفصول، والميل بالأقاويل فيها إلى جهات شتى من المقاصد، وأنحاء شتى من المآخذ استراحة واستجداد نشاط بانتقالها من بعض الفصول إلى بعض، وترامي الكلام

(62) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 287 ـ 302.

(63) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 303 ـ 324.

بها إلى أنحاء مختلفة من المقاصد»[64]، ويظهر أن الفصول تكون كبرى، وتكون صغرى تحتوي على بيتين أو أربعة على الأكثر، كما يظهر هذا في تعيين حازم لبعض فصول قصيدة المتنبي[65]:

أُغَالِبُ فِيكَ الشَّوْقَ، والشَّوْقُ أَغْلَبُ
وأَعْجَبُ مِنْ ذَا الْهَجْرِ، وَالْوَصْلُ أَعْجَبُ

اقترح حازم أربعة قوانين خاصة بها؛ أولها متعلق بألفاظها، وثانيها خاص بترتيبها، وثالثها مهتم بترتيب ما يقع فيها، ورابعها مُعْتَنٍ بالاستفتاح والاختتام؛ فمن حيث الألفاظ يجب أن تكون متناسبة «المسموعات والمفهومات»[66] بحسب ما اشترطه البلاغيون في التأليف بين أصوات الألفاظ، والتركيب بينها، بحيث تستطيع أن تحاكي الأحوال والمقامات والمقتضيات؛ ومن حيث الترتيب، فإنه يجب الابتداء بالمهم فالأهم في صعود حتى الوصول إلى الذروة؛ ومن حيث ترتيب ما يقع في أبياتها فيمكن أن تكون عمدة المعاني في آخر الفصل، أو في أوله؛ وأما من حيث الاستفتاح والاختتام فقد تقدمت الإشارة إلى ذلك؛ إلا أن أقوال حازم غير متماسكة لأنه لم يخلص إلى المبادئ الموسيقية التي حاول تطبيقها؛ وتقتضي تلك المبادئ إما أن يكون الصعود، وإما أن يكون النزول؛ أي من الثقل إلى الحدة، أو من الحدة إلى الثّقل. ولعل تنبيهه إلى صنيع المتنبي يؤكد ما ذهبنا إليه؛ إذ ذكر أن أبا الطيب كان يبتدئ بالمحاكاة وينتهي بالإقناع؛ فقد «كان يصدر الفصول بالأبيات المخيلة ثم يختتمها ببيت إقناعي يعضد ما قدم من التخييل، ويُجِمُّ النفوس لاستقبال الأبيات المخيلة في الفصل الثاني، فكان لكلامه أحسن وقع في النفوس بذلك، ويجب أن يعتمد مذهب أبي الطيب في ذلك، فإنه حسن»[67].

حَقّاً، كان أبو الطيب يُزَاوِجُ بين الخيال الشعري، وبين الإقناع الخطابي

(64) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 296.

(65) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 298 ـ 300؛ وشرح عبد الرحمان البرقوقي، **المرجع المذكور**، ص. 211 ـ 218؛ وستأتي دراسة هذه القصيدة في الجزء الثاني.

(66) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 288.

(67) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 289 ـ 293.

الذي كان يصوغه في حجج شبيهة بالمنطقية؛ هكذا يمكن اعتبار بيت (6)، و(10) و(20) من هذا القبيل[68].

- ليس هناك مخالب للنسور، لكن أسياف ورماح سيف الدولة موجودة، وإذ هي موجودة، فإن النسور ليست بحاجة إلى المخالب.
- القلعة مجنونة، لكن سيف الدولة نِطَاسِيٌّ، وإذ هو كذلك، فإنه سيشفيها من جنونها.
- أسلحة الروم مغشوشة، لكن أسلحة سيف الدولة صحيحة، وإذ هي كذلك، فإنها ستغلب الروم.

قصيدة المتنبي هذه بسيطة لاقتصارها على المدح الذي تناول بأس سيف الدولة، والظفر بأعدائه، وهنأه به، وعَدَّدَ فضائله الأخرى؛ وإذ هي في الحرب[69]، فإن ألفاظها وعباراتها فخمة تهويلية: (الخضارم، والضراغم، والقشاعم...)؛ ومع ذلك، فإننا يُمكننا أن نُجَزِّئها إلى فقرات تكون بمثابة درجات السلم، وإلى فصول ضرورية نعتبرها درجات أساسية وإلى فصول صغار نَسِمُهَا بدَرجاتٍ ثانوية، وإلى أركان تسبقها حركات كأنها أجزاءُ الطنين، وإلى حركات مطردة إذا كانت أربعاً، تضاهى بالمسافات الطبيعية.

4 ـ تنقيحات

تحتوي القصيدة على ستة وأربعين بيتاً؛ سنعتبر البيتين الأوّلين افتتاحاً (مفروضة)، وبيتي الاختتام جواباً، وسيبقى عندنا اثْنَانِ وأربعون بيتاً ستوزع على درجات سلم الدَّورِ؛ وها هي كالآتي:

- (يُكَلِّف ـ بَنَاهَا)؛ (وَكَانَ ـ أَتَوْكَ)؛ (إذاَ بَرَقُوا ـ تَجَمَّعَ).

7 7 3

- (فَلِلَّهِ ـ بِضَرْبِ)؛ (حَقَرْتَ ـ أَفِي كُلّ)؛ (أَيُنْكِرُ ـ تَشَرَّفُ)؛ (أَلاَ ـ وَلِمَ).

7 7 7 4

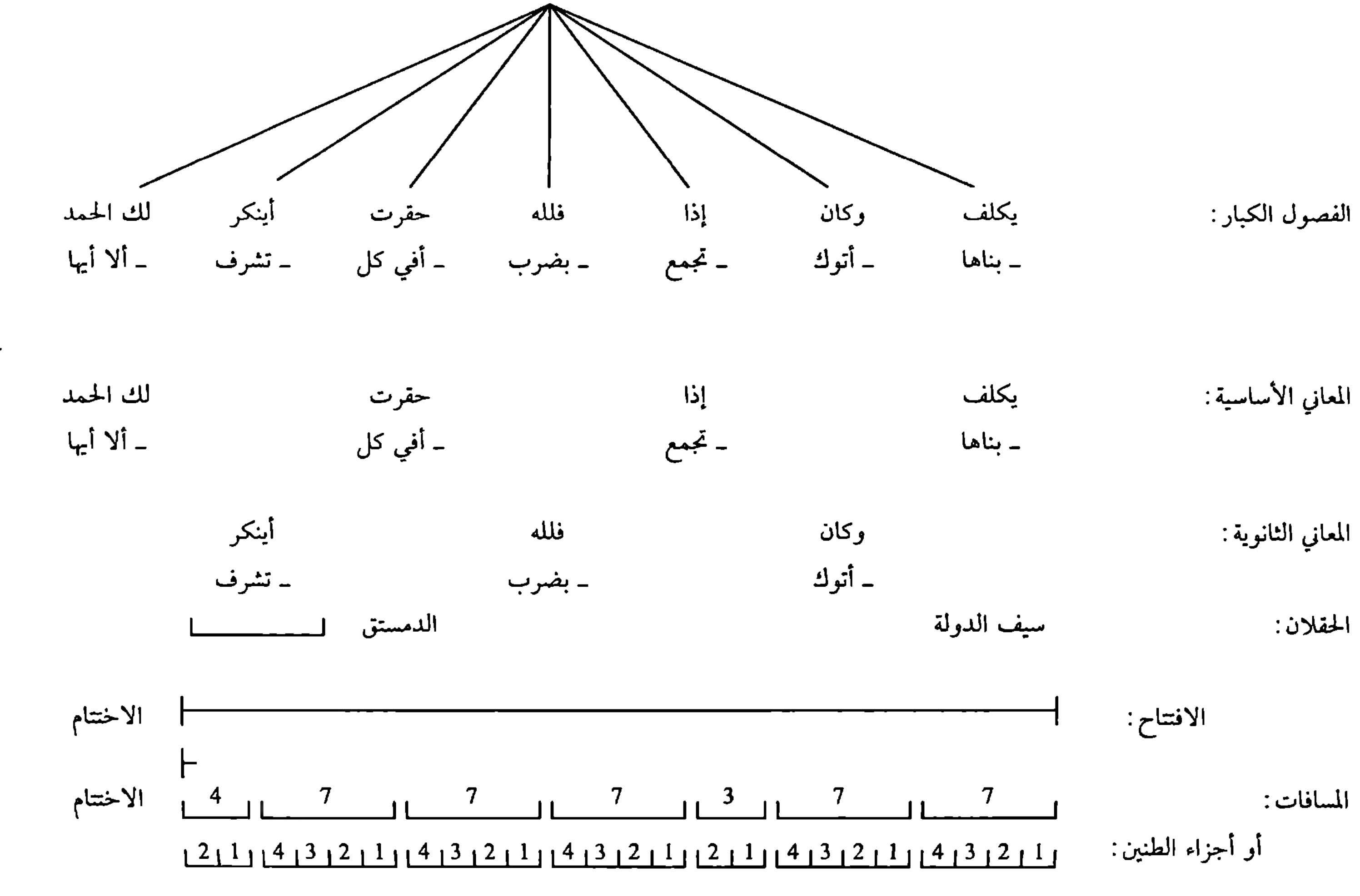
(68) حازم، المرجع المذكور؛ يقول: «إنما تصح نتيجة الشرطية المتصلة إذا استثني فيها عَيْن المقدم

وهناك مؤشرات تركيبيّة ودلالية تُسَوِّغ هذا التَّجْزِيء: «سيف الدولة»، و«الجنون»، و«الشرط»، و«التَّعَجُّب»، و«الشجاعة المفرطة»، و«الاستنكَارُ»، و«الثناء»؛ وأما من الناحية الدلالية، فإن المجموعة الأولى تتحدث عن بناء قلعة الحدث، والثانية عن إثخانه في الروم واستسلامهم له، والثالثة عن كثرة جيش الروم؛ إلا أن تلك الكثرة لم تُغْنِهِمْ من سيف الدولة شيئاً؛ فهو ذو شجاعة نادرة إذ كان يستعمل السيوف بدل الرماح، ويقود جيشاً باسلاً؛ وإذا كان الأمر هكذا، فإنهم أغبياء حينما أَلْقَوا بأنفسهم إلى التهلكة، وهو كريم يغدق خيراته على جنوده وشعرائه؛ والمتنبي ليس إلا رَادّاً للجميل بِدُرِّ النظام نَظِيرَ دُرَرِ الذَّهَب.

تلك هي مضامين مراحل القصيدة السَّبْع، إلا أننا نفترض أن هناك مراحل أهم من أخرى؛ وأهمها؛ هي: (يُكَلِّفُ ـ بَنَاهَا)، و(إِذَا ـ تَجَمَّعَ)، و(حَقَرْتَ ـ أَفِي كُلٍّ)، و(لَكَ الحمدُ)؛ أي ما يتكلم عن الانتصار العظيم، وعن بناء القلعَة، وعن جند الروم وكثرتهم، وعن شجاعة سيف الدولة وانتصاره؛ وهذه المراحل تختلف أهميتها أيضاً؛ وأكثرها أهمية هي ما يتعلق بسيف الدولة وبالدُّمُسْتُقُ؛ بل لربما كانت الخاتمة كافية للاستدلال على مضامين القصيدة: ضرب هام الكفار، ونصرة الإسلام، والتهنئة بالظَّفر المؤزر.

تلك هي الفصول الكبرى، وكل واحد منها يمكن أن يُجَزَّأَ إلى فَصْلين صغيرين يحتوي، كل منهما على ثلاثة أبيات، مع بقاء بيت واحد، أو إلى ثلاثة بِحَيْثُ يضم كل واحد بيتين، مع بَيْتٍ فاضل؛ وبناء على هذا، فإنَّ هناك أبعاداً (طنينات) صغيرة ضمن بعدي الدور؛ إذ من الممكن أن يجزأ بعد ذي الكل إلى ذي الأربع، وإلى ذي الخمس؛ وهكذا، فإن مجموعة البعد الأول يمكن أن تقسم إلى:

- يكلف ـ الضراغم
- يفَدِّي ـ والقوائم
- هل الحدث ـ الجماجم
- بَنَاهَا ـ متلاطم


الفصول الكبار :
يكلف - بناها
وكان - أتوك
إذا - تجمع
فلله - بضرب
حقرت - أفي كل
أينكر - تشرف
لك الحمد - ألا أيها
المعاني الأساسية :
يكلف - بناها
إذا - تجمع
حقرت - أفي كل
لك الحمد - ألا أيها
المعاني الثانوية :
وكان - أتوك
فلله - بضرب
أينكر - تشرف
الحقلان :
سيف الدولة
الدمستق
الافتتاح :
الاختتام
المسافات :
7
7
3
7
7
7
4
الاختتام
أو أجزاء الطنين :
1 2 3 4
1 2 3 4
1 2
1 2 3 4
1 2 3 4
1 2 3 4
1 2

خاتمة

يُبيِّن هذا أن علم الموسيقى ـ الذي هو جماع لعدة علوم، مثل الرياضيات، والمنطق، والفلك، والطب ـ كان له دور كبير في توجيه حازم لاقتراح قواعد وزنية، وطرق لبناء الأقاويل الشعرية؛ وقد كان ذلك الدور خفياً حيناً، ومُصَرَّحاً به حيناً آخر؛ على أن هناك أنواعاً من الخلط، والاضطراب، والتكرّر، والنقصان، شَابَ عمله الجليل. لهذا، فإنه من الملح أن يعادَ النظر في بناء الكتاب بمعارف ومناهج جديدة، حتى يمكن إبراز مقدار إسهام الفكر المنتمي إلى الثقافة العربية الإسلامية في تشييد صرح الحضارة الإنسانية أينما كان مكانه، وأيان كان زمانه.

وإذ إن حازماً ليس إلا حلقة من سلاسل ذهبية، فإننا سنقدم للقارئ عقداً آخر ثميناً صِيغَتْ جواهره، وخرزاته، ونظمت في سلك تفاعل الحضارات والثقافات؛ ذلك هو تناغم الأكوان عند ابن الخطيب السَّلْمَانِي.

الفصل الرابع

تناغم الأكوان

تمهيد

يمكن اعتبار ما كتبه لسان الدين بن الخطيب السلماني (713 ـ 776هـ/ 1312 ـ 1375 م) تلخيصاً مركزاً لما يجده القارئ في أمّهات المصادر الإغريقية وفي كتب الفلاسفة الموسيقاريين من أهل الإسلام. إنه وريث شرعي لهذا التراث التليد الذي كان شائعاً لدى النخبة العالمة المشرقية، مثل الكندي، والفارابي وابن سينا، وإخْوان الصفاء، والأرموي. . والحسن الكاتب، والخليل بن أحمد، والْمَوْصِلِيَّيْن، وعند جماعة ممتازة من أهل الأندلس والمغرب، مثل زرياب، وابن باجة، والتيفاشي، وحازم؛ ابن الخطيب تلميذ نجيبٌ لهؤلاء وهؤلاء من عطاء الحضارة الإنسانية، أو على الأقل من عطاء القارات الثلاث المعروفة حينئذ. فقد انخرط في التأليف الفكري ـ الشعري ـ الموسيقي؛ وكان من ثمراته الطيبة «**روضة التعريف بالحب الشريف**»، و(صَيِّبٌ) من الأشعار الْعَذْبَة، ورسالة نَتَأَسَّفُ لعدم وجودها بين أيدي القراء والباحثين.

ما تركه ابن الخطيب من آثار في هذا المجال يستحقّ العناية، والدرس، والفحص، حتى تَتَبَيَّن أبعاده، وحدوده، ومغازيه؛ تحقيقاً لكل هذه المهام، فإننا سَنُجَزِّئ ما كتبه في «**روضة التعريف**» إلى فقرات تتناول كلٌّ منها موضوعة موسيقية معينة معروفة من قبل المختصِّينَ؛ لكننا سنُعَقِّبُ عليها بتعليقات، وإيضاحات حتى نُسَهِّلَ مُهِمَّة القارئ غير الْمُلِمّ بالميدان، ثم إلى تبيان دور الموسيقى في تناغم الأكوان، فإلى التعبير بالشعر عن ذلك التناغم؛

1 ـ التركيب الموسيقي

يقول ابن الخطيب: «. . . وكذلك المناسبة بين الألحان الموسيقية، وبين النُّفُوس ذات ارتياض السمع، فيؤثر (التَّنَاسُبُ) فيها عشقاً ونُفْرَة، بحيث تحار الأذهان في علته. وقد علل ذلك الحكماء بمناسبات عَدَدِيَّة لما أخرجوا نسبة الصوت إلى الصوت، أو الوتَرِ إلى الوتر، أو النقرة إلى النقرة في الْخَرْقِ (الذي يتسع ويفرط حتى تخرج النغمة منه مبددة زائدة القدر)، والحدة، أو الثقل، أو في الفصل بين الأوتار بالدساتين (لِيَجِدُوا أنَّ) كل ما وقع من النِّسَب في الأصوات الملذوذة يرجع إلى أبْعادِهِ، (وإلى) البعد ما بين النغمتين: الحادات، والثقيلات»[1].

تَحدَّثَ في هذه الفقرة، عن المبدأ المؤسس لكل ما في هذا الكون، ومنه الألحان، والأشعار، والإنسان. المبدأ هو التناسب والتنافر المحكومان بالنَّظَرِيَّة العددية، والهندسية للوجود، وعن المبدأ المؤهل الذي هو «ارتياض السمع»؛ ذلك أن مَنْ ليس له سمع مروَّضٌ على تلقي الأنغام، وتجارب سابقة في الموسيقى، فإنه لا يدرك المتناسب والمتنافر، من حيث هما، أو من حيث الفروق بينهما، في أحسن الأحوال.

بعد أن قرر ابن الخطيب مبدأي التأسيس والتأهيل، شرع يقدم مكونات الموسيقى وخصائصها؛ ذلك أن اللحن يتكوَّنُ من أصوات، وما بين الصوت والصوت يسمى بعداً و/ أو مسافة، ومن أوتار العود التي هي البم والمثلث والمثنى والزير والحاد، ومن الأصابع الأربع التي هي السَّبَّابَة، والوسطى، والبنصر، والخنصر، ومن النَّقَرَاتِ التي هي نتيجة الدَّسَاتين فتكون ثقيلة، أو حادة، بحسب موقع الإصبع على نوع الوتر، وعلى نسبة طول مسافة الوتر بين المشط والأنف؛ وهذا ما عبر عنه فيما يلي: «التفاضل بين النغمتين إما في الزمان، فإن النغم الأطول يكون في زمان أطول، والنَّغَم الأقصر يكون في زمان أقصر؛ أو في المكان؛ إذ المكان هو الذي يُنَغَّمُ به، إما نغم أثقل، أو نغم أحدّ». وتوضيح ما تقدم في التخطيط الآتي:

---

(1) ابن الخطيب، **روضة التعريف بالحب الشريف**، تحقيق د. محمد الكتاني، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1970، ج 1، ص. 387.

ونُنبه القارئ الكريم إلا أننا صححنا بعض التّراكيب حتى يسقيم المعنى.

الأبعاد	طنيني		نصف طنيني	نصف طنيني	نصف طنيني
البم	la	-	si	do	do♯	ré
المثلث	ré	-	mi	fa	fa♯	sol
المثنى	sol	-	la	si♭	si	do
الزير	do	-	ré	mi♭	mi	fa
	مطلق	مجنب السبابة	سبابة	وسطى	بنصر	خنصر

إلى الثقيلات ↑ — إلى الحادات ↓

إنّ ما يقوم بدور أساسي، لإيجاد الملاءمة بين الأصوات هو النسبة والتناسب الرياضي؛ وعلى أساسها ينعت اللحن بأنه متناسب، أو متنافر؛ المتناسب يقع بنسبة ذي الأضعاف وبنسبة الْجُزْءِ؛ وأما المتنافر فيحصل بنسبة ذي الأجزاء؛ نسبة ذي الأضعاف كنسبة: 16 : 4؛ إذ إن الأربعة ربع ستة عشر، وستة عشر أربعة أضعافها، ونسبة الجزء نسبة عدد إلى عَدَدٍ بعده، كاثْنَيْنِ إلى ثمانية؛ فثمانية بعد اثنين؛ وإذا ضرب اثنان في أربعة كانت النتيجة ثمانية؛ وأما نسبة الأجزاء، فهي كنسبة ثلاثة عشر إلى ستّة وأحد عشر إلى أربعة، فإنها ليست بِجُزْئها ولا بعدها. ويقرر ابن الخطيب أن «جميع ما وقع من النّسب اللحنية في نسبة الجزء أو في نسبة ذي الأضعاف كان ملائماً عذباً يقبله السمع، وتحن له القوة الناطقة، وتألفه الطباع، ويتفاضل في العذب والأعذب ما وقع في هاتين النسبتين»[2]؛ وأما ما وقع في غيرهما فهو متنافر.

لعل من أشاع التناسب العددي هو فيتاغورَسْ[3] وأتباعه؛ فقد قَدَّرُوا للوتر طولاً ذا عدد معين؛ فإذا هز الوتر كله بدون جَسٍّ فهو مطلق الوتر، وإذا ما هزت

---

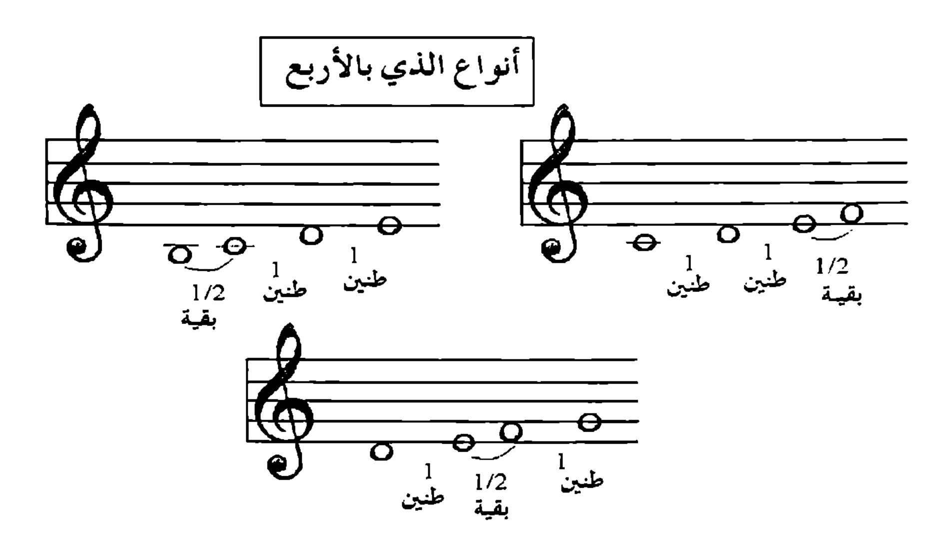
(2) المرجع المذكور، ص. 388.

(3) بعض الكتب الموسيقية تكتبه: يوتَاغورس؛ وهو Pythagore فيلسوف ورياضي إغريقي عاش في القرن السادس قبل ميلاد المسيح. وقد أسهم كثيراً في إنشاء الرياضيات والفلك والموسيقى.

ثلاثة أرباعه وحُبسَ رُبْعُهُ فذلك هو بعد الذي بالأربع، وهو يحتوي على أربع نغمات محصورة بينها ثلاثة أبعاد؛ وإذا ما حبس ثلث الوتر واهتز ثلثاه، فذلك هو بعد ذي الخمس الذي يضم ثلاث نغمات محصورة بينها أربعة أبعاد؛ وإذا ما حبس نصف الوتَر وهز نصفه الآخر فذلك هو بعد ذي الكل مرة واحدة؛ وإذا حبس تسع الوتر وهزت ثمانية أتساعه فذلك هو البعد الطنيني؛ وأمَّا بعد البقيَّة فهو أصغر الأبعاد اللحنية؛ وهي بالأرقام: الطنّينيّ: $\frac{9}{8}$ ؛ ذو الأربع: $\frac{4}{3}$ ؛ ذو الخمس: $\frac{3}{2}$ ؛ ذو الكل مرة واحدة $\frac{2}{1}$ ؛ البقية: $\frac{256}{243}$ [4].

أ ـ البعد الذي بالكل مرة واحدة

ستساعدنا هذه المعلومات في فهم قول ابن الخطيب التَّالي: «فمنها (الأبعاد) البعد المسمى بـ (الذي بالأربع)؛ وهو من نسبة الجزء، وهو كل وثلث كل كالأربعة إلى الثلاثة: ($\frac{4}{3}$) فإنها فيها من الثلاثة كل، وثلث كل، وفيه نَغَم كل ينتقل عليها اللحن، ويتركّب منها هذا البعد، وهي طَنينَان وبقية، وكان الذي بالأربع جنساً لها. والطنين من نسبة الجزء، وهو كل وثمن كل: ($\frac{9}{8}$)؛ وثمن كل نسبة ثمانية إلى تسعة»[5]. وتبيان هذا:



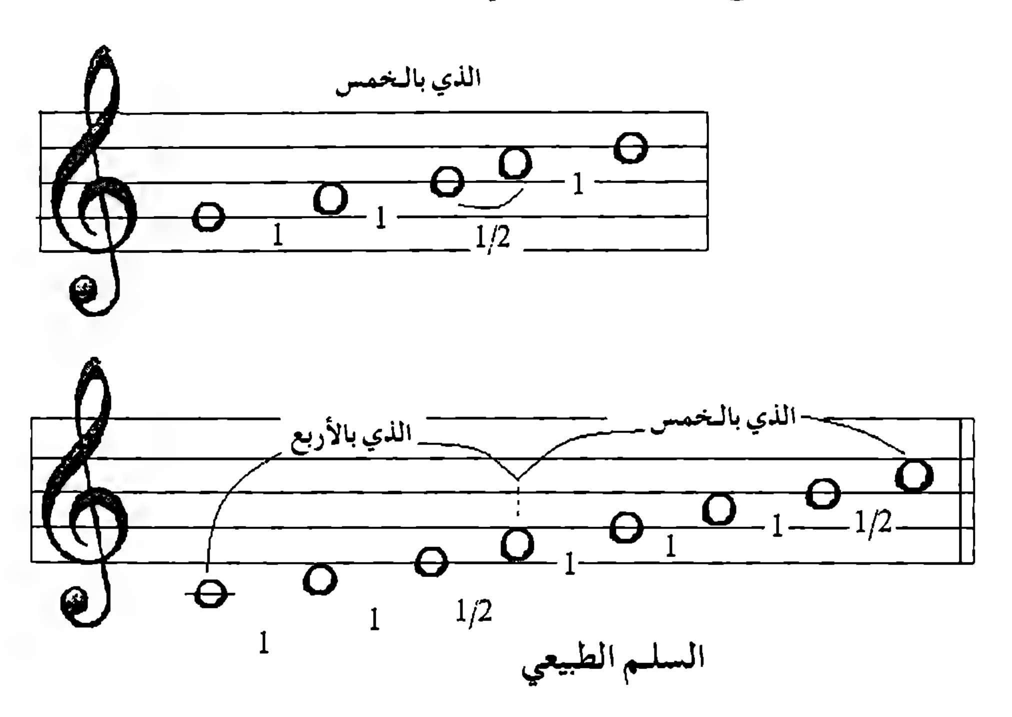
---

(4) يراجع الفصل الأول من (المسارات)؛ وأساس كل هذا: 54321: $\frac{5}{4}$ ؛ $\frac{4}{3}$ ؛ $\frac{3}{2}$ ؛ $\frac{2}{1}$.

(5) المرجع المذكور، ص. 388. ومعنى ذلك: $\frac{4}{3} = \frac{3}{2}$ و $\frac{1}{3}$ ؛ $\frac{3}{2} = \frac{2}{2}$ و $\frac{1}{2}$ ؛ $\frac{8}{8}$ و $\frac{1}{8}$ ، إذا كان الطنين كبيراً، وأما إذا كان صغيراً فهو: $\frac{10}{9}$؛ $\frac{4}{3} \times \frac{3}{2} = \frac{12}{6} = \frac{2}{1}$ ؛ $\frac{4}{3} = \frac{2}{1} \times \frac{3}{2}$ ؛ $\frac{3}{2} = \frac{6}{4} = \frac{2}{1} \times \frac{4}{3}$.

ويسمى بعد الانفصال. ويتلو الذي بالأربع البعد الذي بالخمس، وهو نسبة الجزء، وهو كل ونصف كل، ونسبته نسبة اثنين إلى ثلاثة. وإذا زيد على البعد الذي بالأربع طنين كان منها البعد الذي بالخمس، وهو له جنس أعلى.

ثم إذا أضيف البعد الذي بالأربع إلى البعد الذي بالخمس كان من ذلك البعد المسمى بالذي بالكل، وهو أعظم الأبعاد والجموع والاتفاقات اللحنية، وهو من نسبة ذي الأضعاف؛ وهي نسبة كل ومثل كل كنسبة ستة إلى اثني عشر ($\frac{2}{1}$)[6]. وتوضيح هذه الأقوال كالآتي:



يتبين من هذا أن الذي بالأربع يتكون من طنينين وبقية، وأن البقية يمكن أن تكون في البداية أو في الأخير، أو في الوسط؛ وَيَقْتَضِي تغيير موقعها تحويلاً من الحدة إلى الثقل، أو من الثقل إلى الحدة، ومن طبع المقام ومنظره ودلالته إلى غيره، وإذ أتبع بذي الأربع الثاني بَعْدَ بُعْدِ الانفصال، فإنهما يكوِّنان البعد الذي بالكل، سواءٌ ابتدأنا بذي الأربع، أو بذي الأربع

(6) انظر فويقه.

الذي صار ذا الخمس، بعد إضافة بعد الانفصال إليه. ويوضح هذا التدوين الموسيقي أعْلاَهُ.

ب ـ الذي بالكل مَرَّتين

«ثم بعده البعد المشتمل على الأبعاد كُلّها، فمبدؤه الطنين؛ ويسمى هذا المبدأ **المفروضة**، وهو أثقل النغم، وآخر جواب لها أحَدُّها».

«ثم يتلوه مبدأ الذي بالأربع، ويسمى رئيسة الرئيسات».

«ويتلوه نهاية الذي بالأربع».

«ويضاف إليه الطنين فيكون نهاية الذي بالخمس، ويسمى رئيسة الأوساط».

«ثم يضاف إلى ذلك بعد الذي بالأربع ثانياً، فيكون نهاية الذي بالكل الأول، وتسمى هذه النغمة الوسطى لأنها مفروضة بتوسط فتكون نهاية الذي بالكل الأول ومبدأ الذي بالكل الثاني».

«ثم يجعلون هذه الوسطى مفروضة أولى عند اتحاد الألحان، وينسقون بعدها الأبعاد فتليها في منزلة رئيسة الرئيسات:

«رئيسة الحادات».

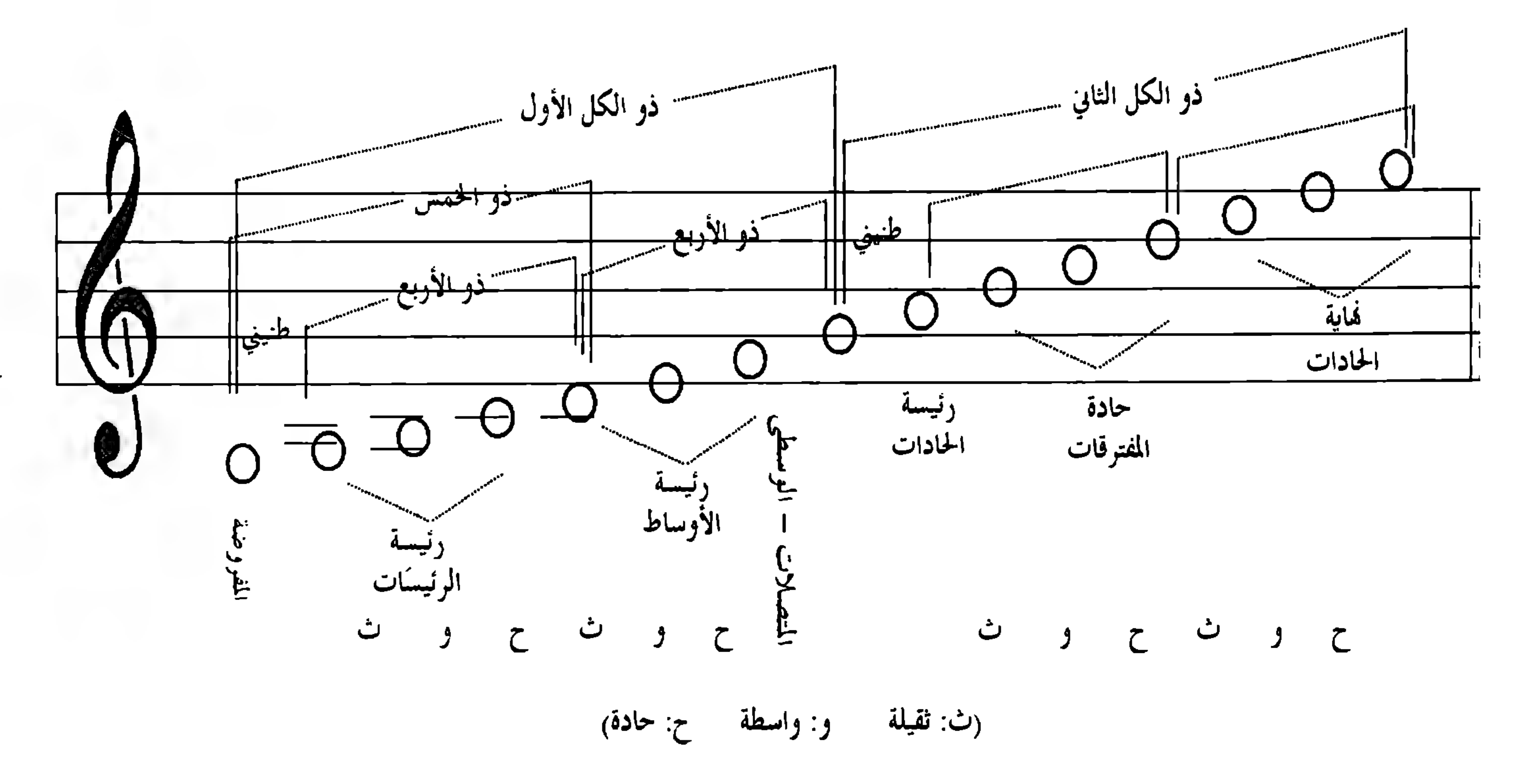
«ثم حادة المفترقات».

«ثم نهاية الحادات»[7].

هكذا تقوم الأدوار الموسيقية على التقابل: أثقل النغم/ أحد النغم؛ المفروضة/ نهاية الحادات؛ رئيسة الرئيسات/ حادة المفترقات؛ رئيسة الأوساط/ رئيسة الحادات؛ على أن هناك **الوسطى** التي تكون هي الجسر أو البرزخ الذي يجمع بين الطرفين المتقابلين؛ وهذا يعني أن هناك تسلسلاً في الألحان، بحيث يتطور المبدأ إلى أن يصير نهاية، والنهاية تصبح مبدأ، مثلما هو حال الوسطى التي صارت مفروضة؛ وتبيان هذا في التدوين الموسيقي الآتي:

---

(7) ابن الخطيب، **روضة التعريف**، ج 1، ص. 388 ـ 389.


ذو الكل الأول
ذو الكل الثاني
ذو الخمس
ذو الأربع
ذو الأربع
طنيني
طنيني
المفروضة
رئيسة الرئيسات
رئيسة الأوساط
المتصلات – الوسطى
رئيسة الحادات
حادة المفترقات
نهاية الحادات
ث و ح ث و ح
ث و ح ث و ح
(ث: ثقيلة و: واسطة ح: حادة)

سار ابن الخطيب على خطى التراث الإغريقي الذي استوعبه بعض فلاسفة الإسلام وموسيقييهم وبلاغيِّيهم، وخصوصاً آثار فيتاغُورس وتلامذته؛ على أنه لم يرفض مدرسة أرسطو كْسِنُوس بإطلاق، كما يجلى في موقفه من نسبة الأجزاء، مثل نسبة عدد إلى عدد ليس بجزئه ولا بعده كنسبة ستة إلى ثلاثة عشر، وأربعة إلى أحد عشر، وما أشبه ذلك؛ فهو وإن قال: «ووجد كل ما وقع في نسبة الأجْزَاءِ تنافره القوة الناطقة، وتشمئزُّ منه، فظهر أن هذا التعشق سببه المناسبة في الملذوذ الذي بين العددين، من التداخل والتناسب والانْدِرَاج في عالم النفس، عالم الانتظام والإبداع والإتقان، وأن النفرة يُسَبِّبُهَا ضد ذلك من النشيج وعدم التناسب»[8]، فإنه لم يقرر أن ما يقع في نسبة الأجزاء من ألحانٍ ممنوع.

لقد سار على نَهْجِه في تجزئة السُّلَّم إلى أبعاد، وإلى أنغام: البقية، والطنين، وذو الأربع، وذو الخمس، وذو الكل مرة واحدة، وذو الكل مرتين، وأما الأنغام فهي **المفرُوضَة، ورئيسة الرئيسات، والمتوسطات، والمتصلات، ورئيسة الحادات، وحادة المفترقات، ونهاية إفراط الحادات**. وقد كان الرجل على دراية بما يفعل، فكان يعتقد أن هذه المكوّنات والعناصر عالمية، فـ «كل اصطلاح في الغناء وطبقاته بحسب البلاد والعباد فراجع إلى هذه الأجناس، وبحسب هذه المفروضات»[9].

كما سار على نهجه في ربط العلاقة بين النفس والألحان والأفلاك: أنواع النفوس الإنسانية كأنواع الأبعاد الموسيقية، وعدد الملكات البشرية كعدد الدساتين، ودوران الموسيقى كدوران الأفلاك، والبروج الاثنا عشر بمثابة الأبعاد الثلاثة لوجود النصف والثلث والربع، وعدد أجزاء الطنينات الأربع والعشرين بعدد ساعات اليوم.

2 ـ موسيقى الأكوان

بناء على هذا المسار نقرر أن تفكير ابن الخطيب ينتمي إلى سياق عام، وإلى سياق خاص، وإلى سياق أخص.

---

(8) المرجع المذكور، ص. 389.

(9) كل ما ذكر فويقه.

أ ـ السياق العام

نقصد به تلك التصورات التي كانت سائدة في العهود القديمة والوسيطة حول الكونيَّات[10] بما فيها من انسجام وتناغم؛ إذ اعتقدت التأملات الفلسفية والمذاهب الدينيّة أن هناك خواص وصفات مشتركة تُحَقِّق هذا الانتظام الكوني العجيب الذي تَحْيَا فيه المخلوقات والكائنات، من روحانيات، وَأفلاك، وطبيعة. وأن هناك حلقات وصل بين كون وكون آخر مما يجعل الأكوان سلسلة مترابطة الحلقات، لكنها ليست حلقات مفرغة، إنما لها بداية ونهاية؛ وبهذا التصور يصير كل شيء أو مخلوق يشبه كل «شيء»، أو «مخلوق»، بجهة من الجهات، ويختلف معه بجهة أو جهات، كما يصبح الإنسان هو لب الأكوان ونُسْخَتَهَا[11].

ب ـ السياق الخاص

نقصد به التَّقاليد الموسيقية التي جمعت بين الفيتاغوريات والأفلاطونيات والأفلوطينيّات؛ وخير ما يمثل هذه التقاليد في الموسيقى الإغريقية كتاب «**الموسيقى**» لأرستيد كانتليانوس (القرن الثاني بعد الميلاد)[12]، وأحسن ما يعكس تجلياتها كتاب «**كمال أدب الغناء**» للحسن بن أحمد الكاتب (القرن السادس للهجرة)[13].

وإذ إننا تناولنا هذا الكتاب في فصل سابق، فإننا نكتفي الآن بإشارات أو تذكيرات حتى تَتَسَنَّى، لقارئ هذا الفصل، متابعة معقولة. يحتوي هذا الكتاب في قسمه الأول على المصطلحات الموسيقية التي لخصها ابن الخطيب باعتماد على مؤلفات السابقين؛ وبطبيعة الحال، فإن ابن الخطيب ليس في استطاعته أن يقدم كل تلك التفاصيل الدقيقة، إذ إن كبار المختصين يعتبرون كتاب كانتليانوس

(10) الكونيَّات : La cosmologie.

(11) إشارة إلى قول ابن الخطيب:

أنَـا نُـسْـخَـة الأكْـوَانِ، أدْمِـجُ خَـطُّـهَـا فَـسِـرُّ ذَوِي الـتـحـقـيـق فـي طَـيِّ أَوْرَاقِـي

(12) Aristid Quantilien, *La Musique*. Traduction et commenteire de François Duysinx, Droz, Genève 12, 1999.

(13) الحسن بن أحمد بن علي الكاتب، **كتاب كمال أدب الغناء**، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ومراجعة د. محمود أحمد الحفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975.

أشمل نص وصل من المؤلفات الموسيقية الإغريقية، لكن ابن الخطيب ومن قبله وفقوا غاية التوفيق في نقل تلك المصطلحات الغريبة إلى اللغة العربية، مثل المفروضة، ورئيسة الرئيسات. . . ونهاية إفراط الحادات، ومثل الذي بالأربع وبالخمس. . . والجمع، والجمع التام.

إلا أن ما يهمنا من هذا الكتاب في هذا السياق هو الفصل المعنون بـ «التربية بالموسيقى»[14]. فقد تَبَيَّنَ منه أنها كانت أمراً شائعاً في المجتمع الإغريقي كما تعكسه آراء الفلاسفة والموسيقيين والرياضيين، مثل أفلاطون وأرسطو. . . وبطِليموس؛ وما احتل مركزاً ذا أهمية وأبْدِيَ القول فيه وأعِيد هو تأثير الموسيقى في تهذيب النفوس؛ بما فيها من إيقاع ولحن وآلات، بل إن المؤلف يجعل النفس أحياناً موسيقى، وباعتبارها مقاماً مؤسّساً على العَدَدِ كما هو شأن المقام الموسيقي؛ أو قل: إن المقام الموسيقي معتمد على العدد كما هو شأن النفس المحكومة بالنسبة العددية، وإن جسم الكون ونفسه هما من تأليف عددي أيضاً.

كل ما في الكون متناغم لأنه ناشئ عن المتضادات: والله يراقب كل توليف مادي، وكل تناغم روحي. يظهر التناغم في الصوت البشري وحركته، وفي الأصوات الطبيعية، والآلية، والموسيقية؛ وإذا صح هذا، فإن هناك مضاهاة للأبعاد الموسيقية، وبين خصال النفوس الإنسانية[15]، أو قل: إن هناك علاقة ترابط بينها؛ تدلُّ رئيسة الرئيسات على الاعتدال، والوسطى على التوسط، والمتصلات على العدل، والمنفصلات على الشجاعة، والحادات على الحكمة، أو مثل اللمس، والذوق، والشم، والسمع، والبصر.

هناك مطابقات أخرى بين الأبعاد الموسيقية، وبين الأفلاك والكواكب، وبينها وبين مراحل الحياة الإنسانية، وبين أوتار العود والعناصر الأربعة والفصول الأربعة. . ؛ مطابقات تجعل أن كل شيء يمكن تشبيهه بكل شيء.

إن كثيراً ما ورد في هذا النص الإغريقي يجده القارئ في كتابات الفلاسفة والموسيقيين في العالمين العربي والإسلامي؛ ولعل كتاب «**كمال أدب الغناء**»

---

(14) *Ibid.*, pp. 115-175.

(15) الطبائع :Ethos وقد احتلت هذه الموضوعة مركزاً هاماً في الدراسات الموسيقية الإنسانية قديماً وحديثاً.

للحسن بن أحمد بن علي الكاتب خير ملخص لأدبيات الموسيقى التي كانت شائعة في عصره؛ فقد كان الرجل على علم بالحكماء الإغريق الذين اهتموا بالموسيقى؛ فقد ذكر منهم غُورس وأرِسْتِكْسَانِسْ وموريسيطيس، وأرخوطيس وأقليدس، ودريوسيس، وأفلاطون، وفيلولاوس، ونيقوماخس وبطليموس[16]، والحكماء العرب الذين اعتنوا بها، مثل الكندي، وثابت بن قرة، وأحمد بن الطيب، وأبي نصر الفارابي[17].

يجد القارئ في هذا الكتاب مطابقات عديدة؛ منها ما ورد في الباب التّاسع المعنون بـ (المشابهة بين النفس والألحان والفلك)[18]؛ وقد اعتمد فيه على أقوال القدماء المختصين في هذا الميدان؛ لديهم جميعاً أن هناك ثلاثة جموع: الجمع الذي بالأربع، والجمع الذي بالخمس، والجمع الذي بالكل، تتطابق مع ثلاث نفوس: النفس الغريزية، والنفس الحسية، والنفس الناطقة؛ والتشبيه هو أن الذي بالكل هو النفس الناطقة، والذي بالخمس هو النفس الحسية، والذي بالأربع هو النفس الغريزية؛ وإذ تستلزم النفس الناطقة النَّفْس الحسية والنفس الغريزية، فإن الذي بالكل يفترض وجود الذي بالخمس، والذي بالأربع؛ وعليه، فإن هناك ترتيباً مُتَنَازِلاً: الذي بالكل فالذي بالخمس فالذي بالأربع؛ والنفس الناطقة، فالنفس الحسية، فالنفس الغريزية.

النغمات المكونة للذي بالكل سبعة: بداية ووسط ونهاية وفاصلة وبداية ووسط ونهاية، **تطابق** الفهم والعقل والحفظ والروية والظن والقياس والعلم؛ وهناك مطابقة بين ذي الخمس والحواس، وذي الأربع مع النفس الغريزية: ابتداء النمو، وانتهاء النمو، ونقص النمو.. إلى مطابقات أخرى عديدة..؛ إلا أنه يستدرك فيقول: «وللقدماء في هذا كلام طويل لا حاجة بنا إليه»[19].

بعد المطابقات بين النفوس والملكات والألحان شرع يتحدث عن المماثلات بين الكواكب والأفلاك والألحان. ذلك، أن أعظم الأبعاد هو الجمع الذي بالكل، والجمع التام الذي هو ذو الكل مرتين؛ وبدايته هي المفروضة ...

(16) الحسن بن أحمد بن علي الكاتب، **المرجع المذكور**، ص. 142.

(17) **المرجع المذكور فويقه**، ص. 144.

(18) **المرجع المذكور**، ص. 38 ـ 41.

(19) **المرجع المذكور**، ص. 39.

والوسطى. . . ونهايته إفراط الحادّات؛ وهو دائرة بالقوَّة لانعطاف آخره على أوَّله، وإذ هو دائرة، فإنه ليس له ابتداء قار، لكن كل موقع منه يمكن أن يُبْدَأ به.

وقد أتى بمطابقات أخرى في الباب (الأربعون) المعنون ب«المقادير»[20] بين الأوتار الأربعة والطبائع الأربع، فجعل البم للمرة السوداء، والمثلث للبلغم، والمثنى للدم، والزير للصفراء، لكنه نظر باحتياط كبير إلى ما زعمه: «أصحاب النجوم من أن جميع **الأوتار والدساتين والملاوي والمشط والأنف** موضوعةٌ على مثال الكواكب والبروج الثابتة والمتقلبة والشمس والقمر»[21].

تلك مطابقات جزئية، لكن هناك مطابقات شمولية تؤول في النهاية إلى ما يمكن أن ندعوه **بالمطابقة المطلقة**: مطابقة عناصر عالم لعناصر عالم آخر؛ أي عالم الوجود بعالم الموسيقى؛ وعناصر عالم الموسيقى؛ هي:

1 ـ أَجْزَاءُ الطنين.

2 ـ الطنين.

3 ـ الجمع الذي بالأربع الذي يتكون من أربع نغم.

4 ـ الجمع الذي بالخمس ذي الخمس نغم.

5 ـ الجمع الذي بالكل ذي سبع نغم.

6 ـ الجمع الذي بالكل والأربع المحتوي على إحدى عشرة نغمة.

7 ـ الجمع الذي بالكل والخمس المشتمل على اثنتي عشرة نغمة.

8 ـ الجمع الذي هو ضعف الذي بالأربع مرتَيْن، وفيه ثلاث عشرة نغمة.

9 ـ الجمع الذي هو بالكل وضعف الذي بالأربعة، وفيه أربع عشرة نغمة.

10 ـ الجمع الذي بالكل مرتين، وهو ضعف الذي بالكل، وفيه خمس عشرة نغمة.

إذا كانت مباني الألحان هي هذه، فإن إمكان إرجاع مَبَاني الأكوان إليها وَارِدٌ. هكذا يمكن تجزئة الأكوان إلى عشرة مَبَانٍ أيضاً؛ كأن يقال هذا عالم مكَوّنٌ

(20) المرجع المذكور، ص. 134 ـ 135.

(21) المرجع المذكور، ص. 135.

من أَجْزَاءِ شيء مضاهاة لأَجْزَاءِ الطنين، أو هو أحد التأليفات المشاكلة لأحد الجموع، أو أن العالم كله هو الجمع الذي بالكل مرتين؛ قد يقال: إن هذا الصنع إفْقارٌ لثراء الكون، لكن وجود خواص القلب، والإبدال، والعكس، والتحليل، والتركيب، تؤدي إلى تَنْوِيعَات كثيرة كما تُبَيِّنُ ذلك بعض مؤلفات الرّياضيين وبعض المتصوفة، وخصوصاً أهل الوحدة المطلقة.

جـ ـ السياق الأخص

إن هذه النتيجة تؤدي بنا إلى البحث في مدى حضور الثقافة الموسيقية في المغرب الأدنى، والأوسط، والأقصى، وفي الأندلس؛ فقد كانت رائجة بأنواعها المختلفة: المحلية، والكونية، والدنيوية، والدينيّة؛ إلا أن ما يهمنا منها صنفان: الموسيقى الكونية، من حيث هي علم وعمل، وموسيقى التربية والتهذيب، من حيث هي متداولة لدى أهل التصوف في مدائحهم وسماعهم؛ على أن **الفعل الموسيقي** كان يجمع بين القوانين الكونية والأهداف المبتغاة.

يذكر المؤلِّفُون في الموسيقى المغربية بعض المؤلفين الذين عاشوا في العصور المرابطية والموحدية والمرينيّة؛ ومن أشهر هؤلاء ابن باجة الذي وصف بأنه من فلاسفة الموسيقى (ت. 523هـ[22]، وأحمد التيفاشي (ت. 651هـ)، والششتري (ت. 608هـ)، وابن عربي (ت. 638هـ)، وابن سبعين (ت. 669هـ)، وحازم القرطاجني (= 684هـ)، وابن الخطيب (ت. 776هـ). وقد ربط هؤلاء بين الموسيقى والعروض والشعر والتربية الروحية؛ فقد ذكر أن لابن باجة كتاباً في العروض مزج فيه بين الألحان الموسيقية والآراء الخليلية[23]، وألف حازم كتابه «**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**» على أساس قواعد علم الموسيقى[24]؛ وإذا ما علمنا أن أساسَ هذا العلم هو الرياضيات، وخصوصاً نظرية النسبة والتناسب، فإنه يمكن إدخال مؤلفات ابن عبد المنعم العبدري (ت. 626هـ)[25]، وابن البناء (ت. 721هـ)

---

(22) عبد العزيز بن عبد الجليل، **مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية**، ط. 2، 2000، ص. 35 ـ 59.

(23) ما ذكر فويقه، ص. 47.

(24) ينظر الفصل الثالث من القسم الثاني المعنون بـ(بلاغة الألحان).

(25) أبو جعفر أحمد بن إبراهيم بن منعم العبدري، **فقه الحساب**، تقديم د. إدريس لمرابط، دار الأمان، الرباط ـ المغرب، 2005.

في هذا المجال؛ إذ تتحدث عن النسبة وأنواعها، وتطبقها في ميادين أخرى[26].

تتأسس الموسيقى والشعر على نظرية النسبة والتناسب الرياضي، ووظف الشعر والموسيقى في التربية الدينية، وفي بعض المناسبات الاحتفالية الخاصة؛ ومن هذه المناسبات الحضرة الصوفية، والمولديات؛ فقد كان لها دور كبير في تنشيط الحياة الشعرية والحياة الموسيقية؛ فقد وضعت مؤلفات حول موقف الشرع من السَّمَاع المصاحب بالموسيقى[27]، أو بدونها، وحول آدابه، وأوقاته، وأمكنته؛ وألفت كتب في شعر المولديات، وخصائصه، سواء أكان قصيدة تقليدية أم مقطوعات تُقال في كل ساعة.

ألّفت «**روضة التعريف بالحب الشريف**» في هذه الأنواع من السياق؛ لذلك سنحاول قراءتها بِهَا. ذلك أن ابن الخطيب تلميذ مباشر لأبي القاسم الْحَسَنِي السبتي، وهذا تلميذ لابن الْبَنَّاء العددي، والآبلي. . وهؤلاء تلامذة غير مباشرين لحازم القرطاجني الذي هو سليل مدرسة اعْتَنَتْ بالجمع بين الموسيقى والشعر على شاكلة صَنِيعِ الخليل بن أحمد الذي نَهَلَ وَعَلَّ من تراث الشرق. . ؛ وهو مطلع على خبايا المدارس الصوفية، وخصوصاً المدرسة الشوذية وأتباعها بشرق الأندلس، ووادي رقوط، وهو على خبرة بتصنيف العلوم وترتيبها.

اعتمد ابن الخطيب على آراء الحكماء الذين جعلوا: «صناعة الألحان في ترتيب العلوم الرياضية متصلة بالعلم الإلهي»[28]؛ وإذا كان معروفاً أن **موضوع العلم الإلهي** هو الوجود المطلق، ومسائله هي البحث عن أحوال ذلك الوجود، من حيث هو وجود[29]، أدركنا أن علم الموسيقى تعبيرٌ عن أحوال ذلك الوجود من حيث هي. في ضوء هذا يمكن اعتبار موضوع كتاب ابن الخطيب «**روضة التعريف**» هو **الكونيات** بما فيها من روحانيات، وجثمانيات، وشيئيَّات، وبما لها من مبادئ ومراتب.

---

(26) ابن البناء المراكشي، **رفع الحجاب عن وجه أعمال الحساب**، تقديم ودراسة وتحقيق. د. محمد أبلاغ، فاس ـ المغرب، 1994؛ وقد طبق نظرية النسبة والتناسب على البلاغة في كتابه: **الروض المريع في صناعة البديع**.

(27) عبد العزيز بن عبد الجليل، **الكتاب المذكور**، ص. 61.

(28) ابن الخطيب، **روضة التعريف**، ص. 195 ـ 198.

(29) ابن خلدون، **المقدمة**، الفصل السابع والعشرون: علم الإلهيات.

إذا كان الفيلسوف يسعى إلى التعرف على مبادئ الموجودات بالتأمل، وعالم الطبيعة بالتحليل، وعالم الكيمياء بالاختبار. . . فإن المتصوف يرغب في أن يصل إلى جوهرها وكنهها برياضة النفس، وإماتة قواها الجسمانية؛ فإذا ما وصل حصلت له البهجة واللّذّة؛ والموسيقى رياضة «لتلطيف الأسرار وتهذيب النفوس»[30]، وتجريدها «عن الشرور والظلمات والتشبه بالمبدأ الأول»[31]؛ الموسيقى تهذب النفوس وتلطفها من حيث هي؛ سواء أكانت نُفُوس بهائم أو طيور؛ فقد ثبت بالتواتر أن تأثير الألحان يشمل الطيور والبهائم؛ إذ الطيور تتدلّى من الغصون إلى أرباب الآلات الوترية، والجمال يحركها الْحُدَاءُ[32].

إذا كانت الموسيقى متصلة بالعلم الإلاهي، فإن الشعر مندمج معها؛ فقد عرف الشعر بأنه «الكلام الموزون، والعروض ميزانه الذي ترجع إليه أجزاؤه؛ وهو **من أجزاء صناعة اللحون**، مقيداً ببعض الألسنة وببعض الأغراض»[33]؛ هكذا سار الرجل على خطى الخليل بن أحمد. . وابن باجة. . وحازم. . باعتبار العروض جزءاً من علم الموسيقى، وصناعة اللحون؛ إذ في كل منهما موزون، وميزان، ووزن، وأجزاء، وموضوعات تتعلق بحالة معينة؛ لهذا، فإن المهتمين بالصناعتين يحرصون على أن ينبهوا إلى أن الألحان يجب أن تكون ملائمة للطباع في أشعار مناسبة[34] للمقام، من حيث هو مقام سماع، أو موعظة، أو غناء، أو نشوة.

سَنَنْظُرُ إلى صَنِيع ابن الخطيب في ضوء تصورين كبيرين؛ أولهما **نظرية التَّطابق**[35] بين مكونات العالم، وثانيهما **نظرية تناغم الكون**[36] بالشعر.

أَوّلاً: نظرية التطابق

تَقَدَّمَ لنا توضيح الفقرات المتعلقة بالموسيقى؛ وهي، وإن كانت مختصرة

---

(30) ابن الخطيب، **روضة التعريف**، صص. 276 ـ 277.

(31) المرجع أعلاه، ص. 196.

(32) **المرجع المذكور**، صص. 276 ـ 277.

(33) **المرجع المذكور**، ص. 196.

(34) **المرجع المذكور**، ج 2، ص. 463.

(35) يمكن ترجمتها إلى الفرنسية بـ (Homologie).

(36) يمكن أن تؤدي معناها: (Harmonie).

جداً، فإنها ذات ملامح كونية لأنها تتحدث عن مفهوم التناسب بما يقتضيه من محبة ووفاق وتجاذب وتناكُح بين كل عناصر الأكوان، كما أفاض، في الكلام عن ذلك، الفلاسفة والمتصوفة؛ والموسيقى ملمح من ملامح التناسب[37]، فلذلك كانت قوانينها كلية، على الرغم من اختلاف «البلاد والعباد»[38]. إنها مُحَقِّقَةٌ للتطابق والتناغم بين العالم العلوي، والعالم السفلي، والكون الكبير، والكون الصغير الذي هو الإنسان؛ إنها ثنائية، لكنها ثنائية تتناظر عناصرها وتتفاعل.

اعتمد ابن الخطيب على أقوال بعض الفلاسفة والمتصوفة الذين يجعلون الإنسان يتكون من قلب وروح ونفس وعقل؛ إن هذا التجزيء يظهر بعيداً كل البعد عن أن يناظر بأي شيء لأنه من المرويات المتداولة في الكتب؛ لكن القارئ الحصيف لِمَصَادِر ابن الخطيب ومراجعه، التي ورثها خَلَفٌ عن سلفٍ، منذ عهود الأشوريين والأكاديين والمصريين والإغريقيين، أو الباحث المتفطن إلى مَغَازيَ ابن الخطيب ومراميه، لا يقنعُ بالظاهر، لكنه يبحث عن مطابقات ومماثلات ومشابهات: **الروح** هو الكينونة النفسانية الواحدة التي لا تنقسم، لأنها الجزء الأصغر الذي يتفرع عنه كل شيء، وبدونه لا يحدث أي شيء؛ إنه العلة الفاعلة لوجود كل ما في الكون؛ **والعقل** واسطة بين الجسد والروح؛ **والجسد** هو الجسم الصلب؛ وأما النفس فهي جميع كل ذلك؛ أي الطنين، وثلثاه، ونصفاه، وربعه؛ أو الجنس الناظم، والجنس الملون، والجنس الكامل[39].

في ضوء هذا التصور تمكن المطابقة بين الحواس الخمس والأبعاد الخمس المكونة للدورين الكبيرين؛ وهكذا، فإن الذي بالأربع الأول الذي هو رئيسة الرئيسات الثقيلة يضاهي حاسة اللمس باعتبار الإحساس باللمس يسري في جميع البدن؛ والذي بالأربع للمتوسطات يقارب الذوق، وحاسة الذوق قريبة من حاسة اللمس، لأن الذوق مس باللسان؛ والذي بالأربع للمتصلات يمكن أن يقرب من حاسة الشم التي تتلو حاسة الذوق؛ والذي بالأربع للمنفصلات يقترب من السمع

(37) يقول البوعصّامي «إن هذا العلم يسمى بعلم النسبة التأليفية، ويسمى أيضاً بعلم الموسيقى»، ص. 64.
انظر: محمد الباعصامي، **إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع**، تحقيق عبد العزيز بن عبد الجليل، مطبوعات أكادينية المملكة المغربية، ص. 1995.

(38) ابن الخطيب، **روضة التعريف**، ص. 389.

(39) Aristid Quantilien, oP. cit., pp. 233-234.

لأن موقعه بعيد عن الحواس الأخرى؛ وأما الذي بالأربع للحادات فيقارن بالبصر. بحسب مبدأ: **كل شيء يشبه كل شيء بجهة من الجهات**، وله صلة من الصلات بغيره، فإن مقارنة أخرى يمكن أن تتم بين الحواس، وبين العناصر الأربعة (أو الخمسة)، كأن يقال: الأرض هي اللمس، والماء هو الذوق، والْهَوَاءُ هو الشم، والنار هي السمع، (والأثير هو البصر).

إذا استطاعت هذه الأمثلة أن توضح معنى المطابقات للقارئ، فليسمح لنا الآن أن نذهب بعيداً فيها باستناد إلى مسلمة: (**الإنسان نسخة الأكوان**)؛ ومعناها أن الإنسان فيه من كل أشياء العالم قسطاً؛ لهذا، فإنه يمكن أن يتخذ نموذجاً أمثل يقاس عليه غيره، ودليلاً يهدي إلى ما اسْتُتِرَ وخفي. ذلك أن عالم الوجود، من حيث هو وجود، ينقسم إلى اثنين: عالم **الأرواح**، وعالم **الأجسام**؛ عالم الأرواح نوعان: الأرواح المجردة[40]، والأنوار المجسمة؛ عالم الأجسام ضربان: الأجسام المنورة، والأجسام المظلمة.

- **الأرواح المجردة** هي عالم **العقل** الفعال، وعالم **الروح** الكلي، وعالم **النفس** المطلقة، وعالم **الصورة** الفياضة.
- **الأنوار المجسمة** هي **العرش** المجيد، **والكرسي** الوسيع، **والقلم** الرفيع، **واللوح** المحفوظ.
- **الأجسام المنوَّرة** هي الأفلاك السبعة، والفلك المكوكب الثامن.
- **الأجسام المظلمة هي النار والهواء والماء والتراب.**

هذه عشرون عالماً في الكون الكبير لها ما يضاهيها في الكون الصغير الذي هو الإنسان؛ وها هي كالتالي:

- **الجواهر الروحانية** هي العقل والروح والنفس والقلب.
- **العروق المعدنية** هي الفكر والتصور والذكر والحفظ.
- **الأعضاء البشرية** هي الحس والدماغ والطحال والمرارة والمعي والرئتان والكليتان والكبد.

---

(40) ابن الخطيب، **روضة التعريف**، ص. 159.

• **الطبائع البشرية** هي الصفراء والدم والْبَلْغَمُ والسوداء.

تحقيقاً لمضاهاة ما في هذه العوالم نَصُوغ التشبيهات/ الاستعارات الآتية:

• الأرواح المجردة هي الجواهر الروحانية.

• الأنوار المجسمة هي العروق المعدنية.

• الأجسام المنوَّرة والمكوكب هي الأعضاء البشرية.

• الأجسام المظلمة هي الطبائع البشرية.

إذا صحت المطابقة بين ما في الكونين، فإنها تجوز بين أشياء الكون الواحد، كأن تتم المطابقة بين عناصر الجسد وبين عناصر الطبيعة؛ وهكذا، فإن: كل عالم من هذه العوالم يمكن أن يجزأ؛ النفس أَنْفُسٌ؛ هي الساذجة، والصالحة، والحكمية، والنبوية، والكليّة؛ والعقل عقُول؛ هي العقل الحيواني، والعقل الغريزي، والعقل بالملكة، والعقل المكتسب، والعقل بالفعل؛ وكذا يمكن أن يجزأ الروح والقلب؛ غير أن ما يهمنا هو المطابقة بين هذه «العوالم» وبين الأبعاد اللحنية؛ وإذا ما فعلنا، فإنها تكون كالآتي:

• النفس الساذجة	والعقل الحيواني	رئيسة الرئيسات.
• النفس الصالحة	والعقل الغريزي	المتوسطات.
• النفس الحكمية	والعقل بالملكة	لمتصلات.
• النفس النبوية	والعقل المكتسب	المنفصلات.
• النفس الكلية	والعقل بالفعل	الحَادَّات.

العقل والروح والنفس والقلب تناسب النار والماء والتراب والهواء. وبين الأجسام المنورة والأعضاء البشرية؛ مثل:

• الحس يشبه الفلك المكوكب.

• الطحال يشبه فلك زحل.

• الدماغ يشبه فلك المشتري.

- الكبد يشبه فلك المريخ.
- (الْمَعْيُ) يشبه فَلَكَ الشمس.
- الكلية تشبه فلك الزهرة.
- المرارة تشبه فلك عطارد.
- الرئة تشبه فلك القمر.

وبين العناصر الأربعة والطبائع الأربع:

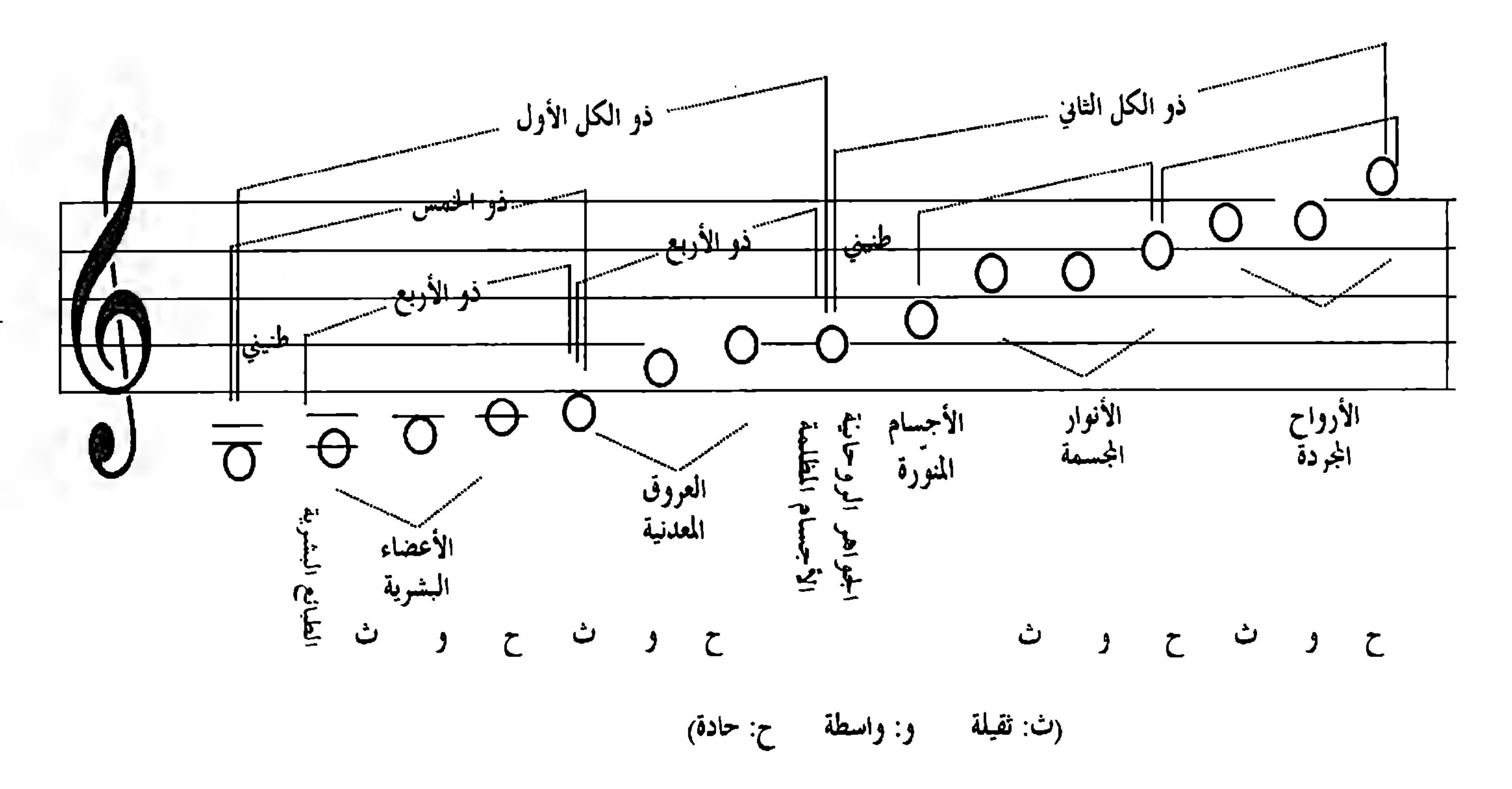
- الصفراء تشبه كرة النار.
- الدم يشبه كرة الهواء.
- البلغم يشبه كرة الماء.
- السوداء تشبه كرة الأرض[41].

تلك مطابقات تجعلنا نُقْبِل ببعض الثقة على اقتراح تطابقات بين هذه العوالم وبين الأبعاد اللحنية؛ وها هي:

1) الأرواح المجردة ← نهاية الحادات
2) الأنوار المجسمة ← حادة المفترقات
3) الأجسام المنوّرة ← رئيسة الحادات
4) الأجسام المظلمة ← المتصلات
5) الجواهر الروحانية ← الوسطى
6) العروق المعدنية ← رئيسة الأوساط
7) الأعضاء البشرية ← رئيسة الرئيسات
8) الطِّبائع البشرية ← المفروضة.

وإذا ما أردنا أن نوضح هذا في تَرْمِيز موسيقي، فإنه يكون كالآتي:

(41) ابن الخطيب، **المرجع المذكور**، ص. 159 ـ 161.



ذو الكل الأول
ذو الكل الثاني
ذو الخمس
ذو الأربع
ذو الأربع
طنيني
طنيني
الطبائع البشرية
الأعضاء البشرية
العروق المعدنية
الجواهر الروحانية
الأجسام المظلمة
الأجسام المنوّرة
الأنوار المجسمة
الأرواح المجردة
ث و ح ث و ح
ث و ح ث و ح
(ث: ثقيلة و: واسطة ح: حادة)

ما أشرنا إليه من مطابقات لا يعني ما يوحي به الجذر اللغوي وتوليفاته؛ مثل: «وافق شن طبقة»، وأطْبَقَتُ الرَّحَى إذا وضعتَ الطبق الأعلى على الأسْفل. . . إنما هناك مجاذبة وتجاذب: كانت بينهم مجاذبات فاتفقوا، وتجاذبوا أطراف الحديث. . ؛ وإذا ما تَبَنَّيْنَا نظرية الحياة الشاملة بصفة عامة، والتشخيص بصفة خاصة، فإن تجاذب العوالم وتأثير بعضها في بعض شيء طبيعي؛ وفي ضوء هذا التصور يمكن إدراج ما يسمى **بالموسيقى السماوية**.

يزعم من له عقيدة بها أن للأفلاك أصواتاً مثل الأصوات الموسيقية، وأن لها تأثيرات في الكائنات التي هي تحت القمر؛ وقد ورث المهتمون العرب والمسلمون هذه العقيدة، فقبل بعض منهم ذلك الميراث، وتَخَلَّى عنه بعض آخر؛ ويظهر لنا أن الموضوع فرض على ابن الخطيب أن يعتنقها. فقد تحدث عن «أسباب المحبة بين الأشخاص لِمُنَاسَبَات في الْمُدبّرات»، وعن «المناسبة بين الألحان الموسيقية وبين النفوس» في آن واحد؛ بل إنه قال مُفْتَخِراً: «لما كان الوقت خالياً ممن يقوم على هاتين الصناعتين (صناعة الفلك وصناعة الموسيقى) نبهنا على أننا ممن لهم مُمَاسة وتطفل في هذه الأغراض»[42].

توضيحاً للعلاقة بين **الفلك ـ الموسيقى ـ الإنسان**، فإننا سنقدم مثالاً متداولاً في الكتب الموسيقية بعد التصرف فيه ومحاولة تقريبه من دساتين الموسيقية العربية.

وها هي الكواكب مُرَتَّبة صعوداً ونُزُولاً[43]:

---

(42) ابن الخطيب، **روضة التعريف**، ص. 387 ـ 389؛ 390 ـ 393.

(43) يلاحظ أن البم والمثلث يعاكسان المثنى والزير. في المثنى والزير نَحَافَة وجهارة، بقدر فضل منظر البم والمثلث في غلظهما ولينهما على منظر المثنى والزير في لطافتهما مع شدتهما. . فتسمع النغمة مرة في المثنى والزير بدقة وشدة، ومرة في البم والمثلث بجهارة ولين. . .

انظر: يحيى بن علي بن يحيى المنجم، **رسالة في الموسيقى**، تحقيق زكريا يوسف، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة؛ أرخت المقدمة بـ 1964، ص. 17 ـ 24؛ وقد حللت هذه الرسالة من مختصين عديدين: انظر:

George Dimitri Sawa, Music performance practice. in The Early, Abbasid Era, 132-320 A H/ 750-932 AD. Pontifical institute of Medieval Studies, 1989, pp. 74-78.

زحل	/	القمر
المشتري	/	عطارد
المريخ	/	الزهرة
الشمس	/	الشمس
الزهرة	/	المريخ
عطارد	/	المشتري
القمر	/	زحل

ثم ها هي أسماء الأوتار، وأسماء الكواكب وخواصها، وأسماء النغمات:

أسماء الأوتار	أسماء الكواكب وخواصها	أسماء النغمات
البم: لا	القمر: رَطْبٌ ومُنِمٌ وخنثى عطارد: جَافٌ وذكوري لزهرة: السرور والرطوبة والأنُوثة	لا ـ سي ـ ضو ـ ضو (ز) ـ ري
المثلث: ري	الشمسُ: الحرارة والذكورة المريخ : الحرارة والذكورة المشتري: الجفاف والذكورة	ري ـ مي ـ فا ـ فـ(ز) ـ صول
المثنى ـ صول	زحل: القساوة والذكورة/ القمر	صُول ـ لا ـ لا (ز) سي ـ ضو
الزير ـ ضو	زحل: الليونة والأنوثة/ القمر	ضو ـ سي (ن) لا ـ لا (ن) ـ صول
المثنى ـ صول	المشتري: الأنوثة المريخ: الرطوبة والأنوثة الشمس: الحرارة والذكورة	صول ـ فا ـ مي ـ مي (ن) ـ ري
المثلث: ري	الزهرة: الحرارة والذكورة عطارد: الرطوبة والأنوثة القمر: القساوة والذكورة	ري ـ ضو ـ سي ـ سي (ن) ـ لا

سار ابن الخطيب في طريق الجماعات التي كانت تمنح أهمية للأفلاك وتشكيلاتها وتأثيراتها في طبائع النفوس وسلوكهم؛ وهكذا، «فمن كان المستولي

عليه في أصل مولده القمر أو الزهرة، أو زحل، كان الغالب على نفسه وطبيعته قُوَّةُ النفس الشهوانية، نحو المأكولات، والمشروبات والجمع، والادّخار»، ومن استولى على طبيعته ونفسه المشتري أو المريخ كان الغالبَ على نفسه شَهْوَةُ الجماع والنِّكَاح؛ ومن استولت عليه الشمس وعطارد كان الغالب عليه شهوات النفس الناطقة بما تتصف به من معارف وحكم وعدل وفضائل[44]؛ وعليه، فإن المهم هو التنبيه إلى أن هناك نغمات وألحاناً تستفز النفس الشهوانية التي تسعى إلى التملُّك والمناكح، وأخرى تحفزها نحو الخصال الحميدة.

ثانياً ــ موسيقى التَّطابق

تعميقاً لهذا التناول، فإننا سنتناول كيفية توظيف ابن الخطيب لشعره قصد تحقيق هذه النظرة الشمولية للكون؛ أي إثبات التناسب بين الأكوان جميعها؛ فإذا كان الوجود كله أصله العشق والمحبة، فإن ما يُعَزِّزُهُما هو الشعر والموسيقى الأخوان الشقيقان والرضيعان. فقد أقر ابن الخطيب أنه استكْثَرَ «من الشعر لكونه من الشجرة بمنزلة النسيم الذي يُحَرِّكُ عَذَبات أفْنَانِهَا، ويؤدي إلى الأنوفِ روائح بُسْتَانِها، وهو الْمِزْمَارُ الذي ينفخ الشوق في يَرَاعَتِهِ، والعزيمة التي تُنْطِقُ مَجْنُونَ الْوَجْدِ من ساعته، وسلعة[45] (كذا !) (وَعُلْكَةُ) ألْسُنِ العشاق، وترجمان ضمير الأشواق، ومَجْلَى صُوَرِ المعاني الرِّقاق، ومكامن قَنَائص الأذواق؛ به عبَّر الواجدون عن وجدهم، وأشار المحبُّون إلى قصدهم، وهو رسول الاستنطاق ومنزل الألْطَاف، اشتمل على **الوزن المطرب**، **والجمال المعجِب الْمُغْرب**؛ وكان **للألحان مَرْكَباً**، ولانفعال النفوس سبباً، فلا شيء أنسب منه للحديث في المحبة، ولا أَقرَبَ للنُّفُوس الصَّبَّة»[46].

3 ــ تناغم الأكوان بالشعر

هكذا يرى أن الشعر يحرك شجرة المحبة لتكون صلة وصل بين كل ما في الكون، من جماد وحيوان، وأجرام، وأرواح؛ وإذ المحبة: «علة امتزاج المركَّبات،

---

(44) ابن الخطيب، **روضة التعريف**، ص. 384.

(45) في الأصل (وسلعة!) ولا معنى لها. ولعل الأصح هو (عُلْكَةَ).

(46) ابن الخطيب، **روضة التعريف**، ص. 103 ـ 104.

وسبب ازدواج الحيوان والنبات»[47]، فإنها ضرورة من ضرورات الحياة. تعتمد رسالة الشعر على الوزن المطرب الذي يصاغ فيه، وعلى تركيب الألحان عليه، ليزيد النفوس طرباً على طرب؛ الشعر مزمار من مزامير آل داوود، والموسيقى نغمة من نغمات الكون. لكل هذا، فإننا سنبين علاقة الشعر بالألحان، وبمطرب الأوزان، وبالمكان والزمان، من خلال ما ورد في «**روضة التعريف**»، وفي ديوانه من أشعار.

خصص الحسن بن أحمد بن علي الكاتب الباب التاسع عشر للحديث عن الأوزان في كتاب «**كمال أدب الغناء**». فقد ذكر أن الألحان لا تخلو أن تكون في أشعار متساوية الأجزاء ذات التفعلة الواحدة، ومتكافئة الأجزاء مثل الطويل والبسيط، ومتفاضلة الأجزاء مثل السريع؛ والأجزاء المتكافئة هي أبهى في الألحان وأثبت[48]. وما جاء مضطرباً بعض الاضطراب هنا ومختصراً أَتَى مفصلاً عند حازم القرطاجني، لكنه دعا «متساوية الأجزاء» (الساذجة)، و«متكافئة الأجزاء» بـ (المركبة)، و«متفاضلة الأجزاء» بـ (المتضارعة)؛ وأحياناً سماها بـ (المتماثلات)، وبـ (المتداخلات)، وبـ (المتشافعات)؛ وفضل حازم أيضاً «المركبات» أو «المتداخلات»، على غيرها، مثل الطويل والبسيط[49].

وإذ الأوزان الشعرية تتأسس على القلب والعكس والإبدال. . .، إذا كانت «متداخلة» أو «متشافعة»، أو «مختلفة»، فإنها يجب أن لا تتعدَّى من التفاعيل ثمانية، وأن لا تقل على اثنتين؛ وقد تكون هناك **فواصل** يستراح عندها، ويوقف عليها، ويتنفس فيها[50]؛ وهذه الفواصل قد تكون صغرى هي مقاطع الأجزاء، وقد تكون عُظْمَى هي مواضع المصاريع؛ إلا أن الأوزان قد تَخْلُو منها فتكون مسرودة؛ وأحسن الأوزان الشعرية ملاءمة لِلَّحْن ما كان فيها حروف مصوّتة كثيرة، مثل الألف التي هي مستعلية، والياء التي هي منخفضة، والواو التي هي متوسطة بين الاستعلاء والانخفاض، والحروف المصوتة الممتزجة، مثل (يَا) و(وِي) و(إِي)؛ وما كان في حروف تَمْتَدُّ مع النَّغم، مثل اللام، والميم، والنون[51].

(47) **المرجع المذكور**، ص. 105.

(48) الحسن الكاتب، **المرجع المذكور**، ص. 67 ـ 70.

(49) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 238، 243، 245، 246 ـ 248، 259.

(50) الحسن الكاتب، **المرجع المذكور**، ص. 68.

(51) ما ذكر، ص. 77.

ليست الأوزان الشعرية/ الموسيقية مجرد قالب صوري تصب فيه المعاني كما يظن كثير من الناس، لكنها بِنْيَة حيوية تعبر عن طبوع كل واحد منها، وعن طبائع الكائن البشري، ومقتضيات الأحوال المختلفة؛ وإدراكاً من مؤلف كتاب «**كمال أدب الغناء**» لهذه المرامي، فإنه خصص (الباب الثاني والعشرون) إلى الحديث عن (وضع الألحان فيما يشاكلها من الأشعار)[52]؛ لأن الطرق الشعرية ثلاث: طرق شَاجِية، وطرق مفجعة، وطرق مفرحة؛ وكل واحدة منها لها أنواع، كما أبان ذلك حازم[53]؛ هذه الطرق هي طرائق الألحان، وخصوصاً أن اللحن كان يحاكي المعاني الشعرية.

كان ابن الخطيب ذا اطلاع واسع على علم الموسيقى نظرياً وعملياً، كما كان من كبار شعراء العرب والأندلس قَرْضاً، ومن أهم المتذوقين النَّاقدين لشعر غيره. لهذا، فإن القارئ يجد ذوقاً رفيعاً وراء اختيارات ابن الخطيب، وتجويداً وإجادةً فيما كان يصوغه من شعر؛ ومن يقرؤه يجده مليئاً بالمصطلحات الموسيقية المعروفة المتعلقة بأوتار العدد، مثل البم والمثلث والمثنى والزير، وبالموسيقى التي كانت متداولة في الأندلس، وفي المغرب، مثل غَرِيبَة الحسين، والْمَزْمُوم؛ على أن ما سنهتم به هو الأشعار التي كانت تقال ليلة الاحتفال بعيد المولد النَبوي، وخصوصاً المقطَعات التي كانت تقال في كُلِّ ساعة. لهذا، فإنه يجب وضع هذه الأشعار في سياقاتها التاريخية، والفكرية، والموسيقية، والفنية.

تاريخ الاحتفال بعيد مولد الرسول ﷺ في الغرب الإسلامي كُتِبَتْ حوله أبحاث وأطروحات كثيرة قديمة وحديثة متداولة بين المهتمين بالموضوع؛ وأهم ما كان يميزه إقامة حفل يبدأ بعد صلاة العشاء إلى الفجر يحضره ملك العصر وحاشيَتُه وكبار الفقهاء والشعراء الذين كانوا يَتَبَارَوْن في إنشاد القصائد الخاصة بالمناسبة؛ إلاَّ أن الجديد هو ما صار يقوم به بعض الشعراء من إنشاء وإنشاد قصائد خاصة بكلِّ ساعة من الساعات التي يكون فيها الاحتفال؛ وقد انتشر هذا التقليد بلسان الدين بن الخطيب الذي كان له قصب السبق في الشعر، وفي السياسة، وفي التعْبئة، باعتبار أنه كان يعيش في تلك الحقبة التي كانت حروباً دائمة بين أهل الإسلام وأنصار المسيح.

---

(52) ما ذكر، ص. 77.

(53) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 11 ـ 12 من المتن.

ظهر هذا النوع من الشعر، إذن، من كبار المتعلمين من المتفلسفة والمتطببة والمتصوفة. وقد كانوا مطلعين على الاتجاهات الفلسفية المشرقية والمغربية؛ إلا أن ما أغواهم لهذا الوقت هو الاتجاهات الْغُنُوصيَّة التي كانت تقدم حلولاً لأزماته. ولعل كتاب «**روضة التعريف بالحب الشريف**» أقوى دليل على ما ندعي؛ إنه برنامج تربوي تعليمي يسعى إلى تكوين الإنسان الكامل الذي هو خليفة الله في هذه الأرض؛ لهذا لا يغرنك هجوم لسان الدين بن الخطيب على أهل الوحدة المطلقة من أتباع المدرسة الشُّوذية والسبعينيَّة، لأنه كان يعتقد أن «الطرق إلى الله عدد أنفاس الخلائق»[54].

كان مدار حديث هذه الاتجاهات هو الموسيقى من حيث هي أنغام صوتية، وأنغام كونية. ومن حيث هي أداة لتكوين الإنسان الكامل، ووسيلة علاج، ومَظْرُوفَةٌ بالزّمان المطلق والمحدَّد في الليل والنهار، والساعات والدقائق. لهذا يجد المهتم أدبيات تبين أصولها وفروعها وأوقات أدائها؛ إلا أن موضوع بحثنا يقتضي منا الاقتصار على أصلين اثنين؛ هما الذيل وفروعه، والماية وفروعها، باعتبار أن ما ينشد فيها من أشعار ويُغنَّى يبتدئ من السّاعة الأولى بعد الغروب إلى الساعة الحادية عشرة، أو ما دون ذلك بقليل أو كثير[55]، تبعاً للفصل الذي يتم فيه الاحتفال؛ وها نحن أولاء نقدم الأصلين وفروعهما ووظائفهما وترتيبهُمَا.

أ ـ الذيـل

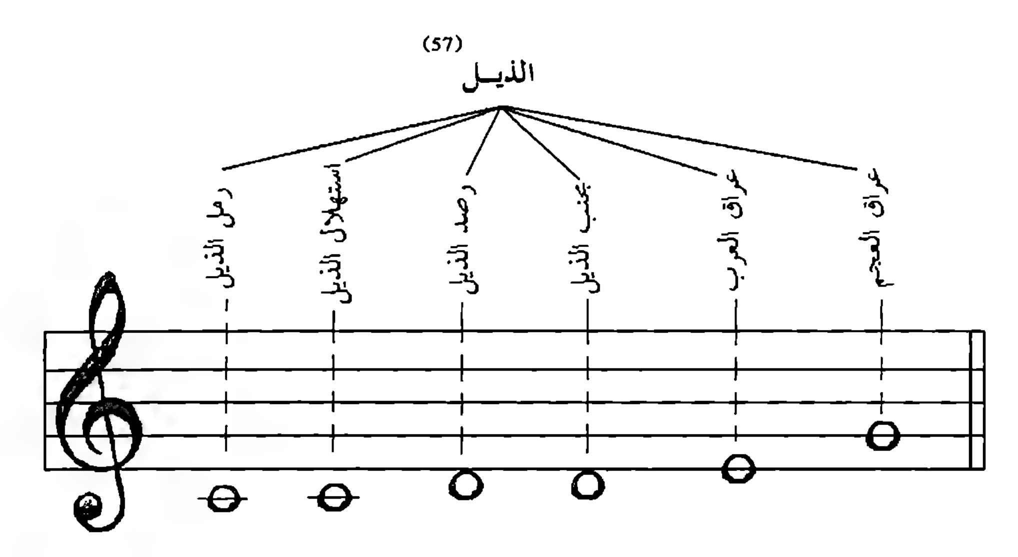
الذيل طبع موسيقي، وهو وتر البَمّ ونغمته: ضو.

خواص الذيل؛ هي: أرضي + ثقيل + غليظ + يابس + مُقَوٍّ لخلط السوداء + من الغروب إلى وسط الليل + لكبر السن من الذكور + لِتَعْلِيم الصبر + في أشعار شاجية مخزنَة (+ الأحسن أن يكون في فصل الشتاء)؛ فروعه، بحسب البوعصامي، هي: رمل الذيل وعراق العرب، وعراق العجم ومجنب الذيل،

(54) ابن الخطيب، **المرجع المذكور**، ص. 631.

(55) محمد مفتاح، «موسيقى الآلة وضياع البوصلة»، بحث نشر في كتاب جماعي، يحمل عنوان: **الفكر العلمي في المغرب، العصر الوسيط المتأخر**، تنسيق بناصر البعزاتي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 104، ص. 73 ـ 90. وقد نشر هذا البحث، بعد إدخال تعديلات كثيرة في كتاب: «**رؤيا التماثل**»، المركز الثقافي العربي، 2005.

ورصد الذيل، واستهلال الذيل[56]؛ على أن الترميز المقترح إذا صح فإن الترتيب يكون كالآتي: رمل الذيل، واستهلال الذيل، ورصد الذيل، ومُجَنَّب الذّيْل وعراق العرب، وعراق العجم؛ وتوضيح هذا بالتشجير وبالترميز:



ب ـ المايـة

ما يلي البم أو الذيل هو المثلث[58]؛ وخواصه: تقوية خلط البلغم + من منتصف الليل إلى الفجر الصادق، لمتوسط السِّنّ + لتعليم التحفز والاحتياط + للحفظ وتنشيط الدماغ + استعمال أشعار مهدئة + نغمته: **ري.**

---

(56) محمد البوعصامي، **المرجع المذكور في هامش** (37)، ص. 67؛ إلا أننا سنخالف هذا الترتيب خضوعاً لسلطة المختصين.

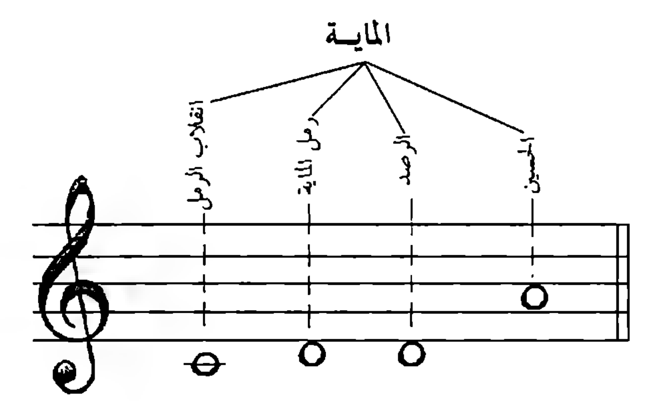
(57) اقترح هذا الترتيب بناء على سلم الذيل الذي تلقيته من أستاذ الموسيقى أحمد عيدون.

(58) ما تقدم أعلاه؛ إلا أن الأستاذ بن عبد الجليل يجعل أساس السلم (ضو)، وهو يصح أيضاً؛ وقد نظم الونشريسي هذا:

فَـنَـغْـمَـةُ صَـوْتِ الـذَّيْـلِ ثـم فُـرُوعُـهُ ... مُـحَـرِّكٌ لِـلـسَّـوْدَاءِ خُـذْهـا مُـرَتَّـلاَ
عِرَاقٌ، وَرَمْـلُ الـذَّيْـلِ، فـاصْـغَ لِـلَحْنِهِ ... وَرَصْـدٌ لَـهُ فَـارْصُـدْهُ إِن كُـنْـتَ ذَا اعْـتِـلاَ
كـذلـك الاسْـتِـهْـلاَلُ، ثـم مُـجَـنَّـبٌ ... لِـذَيْـلٍ أَضِـفْ، ومـشـرِقِـيٌ لَـهُ تَـلاَ
وَمَـايَـةُ حُـسْـنٍ حَـرَّكَـتْ لِـذَوِي الـدِّمَـا ... بِرَصْدٍ، وَرَمْلٍ، والـحـسـين الـذي خَـلاَ

ص. 33، 68.
هناك بعض الاختلاف في الترتيب بين المعاصرين كما كان الشأن عند سابقيهم.

وفروعها، بحسب البوعصّامي، رمل الماية، وانقلاب الرمل، والحسين، والرَّصد؛ لكننا إذا رتبناها بحسب الصعود، فإن الوضع يكون كالآتي: انقلاب الرَّمل، ورمل الماية، والرَّصْد، والحسين، أو: رمل الماية، والرصد، والحسين، وانقلاب الرمل؛ وتبيانه بالتشجير وبالترميز:



وبناء على هذا، فإننا نجمع بين فروع الأصلين ليكون الترتيب كالآتي:

1) رمل الذيل.

2) استهلال الذيل.

3) رصد الذيل.

4) مجنب الذيل.

5) عراق العرب.

6) عراق العجم.

7) انقلاب الرمل.

8) رمل الماية.

9) الرَّصد.

10) الحسين؛ وبناء على كل هذا، فلننظر في مقطوعات ابن الخطيب[59]:

---

(59) انظر: **ديوان لسان الدين ابن الخطيب السلماني**، صنعه وحققه وقدم له. د. محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء ـ المغرب، ط. 2، 2007.

جـ ـ تجليات

العدد	الطبوع	القصائد الذي أنشدت ووقتها	الأوزان
1	رمل الذيل	**ساعة أولى** من الليل انقضت[60]	الرمل
2	استهلال الذيل	مولاي لا زلْتَ في أمان[61]	مُخَلَّعُ البسيط
3	رصد الذيل	مولايَ **خمس تَوَلَّتْ**[62]	منسرح
4	مجنب الذيل	**مولاي ثانية** من ليلك انصرمَتْ[63]	البسيط
5	عراق العرب	**برابعة السّاعات** جئت أخَبِّرُ[64]	الطويل
6	عراق العجم	حَلَفَ الليل **بالثلاث** يَمِيناً[65]	الخفيف
7	انقلاب الرمل	هذي **ثَمَانٍ قَدْ** قطعن الدُّجَى[66]	السريع
8	رمل المايه	**سبعٌ مضت** من زمان الليل واأَسَفِي[67]	البسيط
9	الرصد الكبير	(يَا نسيم الصَّبَا عَلَى الأوراق)[68]	الخفيف
10	الحسين	أمولايَ دمتَ الدهرَ منصور أعلام[69]	الطويل

يتبين من هذا أن الاحتفال استمر من صلاة العشاء إلى صلاة الفجر، وكان ما بينهما من سَاعَاتٍ يُسْمَعُ فيه شعر، إلا أن القارئ قد يظهر له أن ليس هناك

(60) ابن الخطيب، **الديوان**، ج 2، ص. 584.
(61) **المرجع المذكور**، ج 2، ص. 618 ـ 619.
(62) **المرجع المذكور**، ج 2، ص. 525.
(63) **المرجع المذكور**، ج 2، ص. 559 ـ 560.
(64) **المرجع المذكور**، ج 2، ص. 382 ـ 383.
(65) **المرجع المذكور**، ج 2، ص. 618.
(66) **المرجع المذكور**، ج 2، ص. 203 ـ 204.
(67) **المرجع المذكور**، ج 2، ص. 682 ـ 683.
(68) **المرجع المذكور**، ج 2، ص. 714.
(69) **المرجع المذكور**، ج 2، ص. 560.

مطابقة بين الطبع والساعة التي أنشد فيها الشعر؛ ومع ذلك، فإن هناك تناسباً بين خواص الطبوع التي أشرنا إليها، وبين مضمون المقطوعات، وبين أماكن الإنشاد وأزمنته وهيآت الحاضرين؛ الطبوع ذات وقار وجدّ وتؤدة؛ والأماكن هي المساجد أو القصور، والأزمنة هي الليل، والحاضرون من كبار السّن وأهل العلم والتقوى؛ ومضمون المقطوعات التأسف على ما ضاع من الحياة في البحث عن الملذوذات، والتوق إلى تجريد النفس من أدرانها لإدراكِ الحقيقة، وتحميس سلطان الوقت وأتباعه على نصرة الإسلام.

خلاصة

تَجَلَّى للقارئ أن ابن الخطيب لم يكن يقصد إبراز «تطفله وَمُمَاسَّتِهِ» لكثير من التصورات والعلوم فحسب، لكنه كان يسعى إلى تنبيه الناس لترابط أجزاء العالم، ومكوناته، وإلى التناغم فيما بينها؛ على أن تلك الأجزاء طبقات ودرجات ومراتب؛ إذ هناك ما هو أساسي وما هو مهيمن وما هو وسيط بينهما؛ على أن كل من وما في الوجود له حق الوجود بحسب درجته في الوجود.

هناك نسب وثيق بين كل الموجودات يرجع إلى الدم الذي تنتج عنه القرابة، والتشابه العائلي، وهناك نِسَبٌ تؤول إلى الهندسة والعدد تجعلها تتداخل وتتشابَكُ. . ؛ و«من لم يَعْرِفِ النِّسَبَ لم يعرف الله»؛ إلا أن الإنْسَانَ نسخة مُدْمَجَةٌ من كل أولئك الموجودات: روحاني، وفلكي، وحيواني، ونباتي، وجمادي. بذلك، فإنه يمكن أن يؤهل حتى يرتفع إلى جِوار الألوهية، ويمكن أن يُحَط إلى أسفل الدركات؛ وقد وضعت برامج تربوية تهذيبيَّة للرقي به؛ وتكوّن الموسيقى والسماع والموعظة الحسنة في أمكنة خاصة، وأزمنته معينة، مدارَ تلك البرامج وقطب رَحَاها؛ ومشروع ابن الخطيب هو صنع هذا الإنسان الكامل بطرق تربوية وتهذيبية متكاملة تكون اللغة ـ الشعر ـ الموسيقى ـ أهم مرتكزاتها.

خلاصة القسم

بينا في فصل (سحر الأعداد والأشكال) أصول بعض التصورات الفكرية القديمة والوسيطة التي لُبُّهَا وحْدَةُ الكون المنبثقة من وحدة الْمُوجِد الذي هو الإله. وكان المعبر عنها هو اللغة ـ الشعر ـ الموسيقى؛ وقد اتخذ هذا الثالوث مَرْجِعاً لكل الموجودات، مما أدَّى إلى تناسبات وتشاكلات وتطابقات. وقد سادت تلك التصورات في الحقبة المذكورة بين كثير من مفكري الإغريق والرومان، ثم بين نبهاء العرب والمسلمين، لأن هؤلاء وجدوها لا تناقض كينونتهم في هذه الحياة الدنيا، وإنما تُعَزِّزُ معتقداتهم أيضاً؛ وتلك هي السَّعادة القصوى. لهذا يرى القارئ انْشِغَال علماء الكلام والتوحيد والفلاسفة والمتصوفة والموسيقيين والبلاغيين بها وتوظيفهم إيَّاها، وإن حصل الاهتمام وتَمَّ التوظيف بدرجات متفاوتة، تبعاً لمؤهلات الأشخاص، ومراعاة لطبيعة الموضوعات ومقتضيات الأحوال.

لقد فرض علينا شرط البحث أن نَخْتَار ثلاثة نماذج من الثقافة العربية الإسلامية لنبين من خلالها حضور تلك التصورات وغاياتها وأهدافها. هكذا خصصنا فصلاً دعوناه بـ (**توليف الأنغام**) لنبرز فيه الأسس الميتافيزيقية والْعَدَدِيَّة والموسيقية بما ورد عند الخليل بن أحمد في ميدان العروض فقط؛ وعلى الرغم من إيجَاز ما كتبنا، فإنه يَدْحَضُ تلك التأويلات المغرضة التَّبْسِيطِيّة لصنيع الرجل، تاركين لمن أراد الاستقصاء والتمحيص أن يهتم بنشاط الخليل اللغوي والنحوي، وبإسهامه الموسيقى، وباندماجه في الأطر الثقافية والعلمية التي كانت حصيلة تفاعل الثقافات والحضارات لعهده في تلك الأصقاع من الأرض؛ وإذا ما فعل، فإنه سيكتشف أن صنيع الخليل ليس مجرد تفاعيل شكليَّة، إنما هو نَشْرٌ لثقافة راقية وإسهام في تطويرها.

نَذَرْنَا الفصل الخاص بـ (**بلاغة الألحان**) إلى التركيز على جانب مهم من

كتاب «**منهاج البلغاء**» لحازم، متعلق بتداخل الموسيقى مَعَ الشعر. ذلك أن «**المنهاج**» قراءة ذكية للتّراث الإغريقي الروماني ـ العربي الإسلامي الذي يدور حول العلاقة بين العلمين؛ وبهذا يمكن اعتباره توضيحاً لما ورد عند العروضيين ضمنيّاً، وانتقاءً من آراء بعض الفلاسفة. هكذا أشار إلى نظرية التناسب من حيث هي أداة لتفسير الوجود، ومن حيث هي رياضية ذات خواص وأعراض، وإلى مسألة الطبوع والطبائع، وإلى محاكاة الأوزان للأغراض، وإلى كيفية بناء القصيدة وتحليلها، اعتباراً لما هو أساسي وثانوي من فصولها ومعانيها، مازجاً بين قواعد التأليف الموسيقي الشعري، متخذاً نماذجه الأساسية من شعر المتنبي. وبهذا أنجز وعده الذي هو إنشاء علم كلي مؤسس على المنطق والموسيقى والفلسفة، مع الحرص على تَغرِيبِها وأَسْلَمَتِهَا.

وأما الفصل الرابع (**تناغم الأكوان**) فهو عَوْدٌ على بَدْءٍ، من حيث إن لسان الدين بن الخطيب اعتمد على تراث المشاكلات والمطابقات والمناسبات؛ ومن أهم ذلك التراث الشعر والموسيقى. وإذ ابن الخطيب كان يؤمن بأن «الإنسان نسخة الأكوان»، فإنه حرص على المشاكلة بَيْنَهُ وبَيْنَ كل ما في الوجود، ومنه الموسيقى. هكذا استخلصنا مطابقة ذات أهمية بين ما في الأكوان وبين أجزاء الإلحان، وبينها وبين أعضاء وسجايا الإنسان، وأبرزنا امتزاج الموسيقى ـ الشعر ـ العبادة، لتهذيب النفوس وتربيتها وتَقْرِيبِهَا زلفى من الله لاستمداد العون منه في ظروف شديدة الصعوبة؛ وبهذا سار ابنُ الخطيب على نهج إخوان الصفاء ومن شاكلهم؛ لكنه ضبط إيقاع سيره بتلك الظروف.

أوضحت الفصول السابقة ارتباط الموسيقى ـ الشعر ـ العبادة ـ الأكوان، إما بكيفية ظاهرة أو خفيّة؛ الفصل الأول والرابع متعاكسان؛ أي أن ابن الخطيب مرآة تعكس كانتليانوس؛ وكانتليانوس مرآة نظّم أمام زجاجَتِها المؤلفون زينتهم عند كل تأليف في هذا المجال؛ والفصل الثالث رجع صدى لذلك التراث؛ وأما الفصل الثاني فإنه ليس لنا من الدلائل ما يكفي لنرجعه إلى فيتاغوراس أو إلى أرسطو كسينوس.

على أن المكونات العلمية والأهداف المقصودة كانت متحكمة فيهم جميعهم؛ هناك حضور للرياضيات أعداداً وأشكالاً، وهناك تأثير الموسيقى في الكائنات الحية بالتَّنْمِيّة والتنشيط والتربية والتّهذيب؛ وعلى هذا، فإن العروض

ليس قطرة من بحر من تناسب الأصوات الموسيقية لأن العرب لم ينتحلوا علماً ولا عرفوا صناعة، وكانت البداوة أغلب نحلهم، بحسب رأي ابن خلدون الذي تبعه بعض المستشرقين ومن قلدهم من بعض المعاصرين الذين اتخذوا أدلتهم من مصطلحات الخليل البدوية، غافلين عن الخلفيات الرياضية المنطقية الموسيقية التي تأسس العروض عليها؛ إنها أطروحة تؤدي إلى عرقية مقيتة لأنها تعني: العرب بُدَاةٌ، ولغة قوم تعكس شخصيتهم وثقافتهم وحضارتهم؛ وإذن، فإن حضارة العرب بدوية.

كما أن البلاغة ليست قواعد جافة جَامدة دائماً، لكنها، عند حازم، مستمدة من أصول حكمية ورياضية ومنطقية وطبيّة وموسيقية ضاربة في أعماق الإنسانية، ومؤلفات التربية والتهذيب ليست ناتجة عن عقل مستقيل، لكنها رؤيا حول الألوهية، والطبيعة، والإنسان؛ والشعر، والموسيقى، بِغَضِّ النظر عن أي مضمون، وَإدماجٌ لعناصر الكون واستئناف لخلقها.

خاتمة وآفاق

تعرضنا في هذا الجزء إلى ما أسميناه **بالمبادئ**، وإلى ما دعوناه **بالمسارات**.

لقد اقترحنا أن تكون المبادئ طبيعية وبشرية؛ الطبيعية هي الحركة من حيث هي، والبشرية هي السمع والبصر والذاكرة؛ أي الأدوات المعرفية، ثم التوليف، فالتنظيم؛ على أننا ننبه القارئ، وخصوصاً من يومن بالمجردات والمثل المتعالية عن الزمان والمكان، أننا نعتقد فيها نحن أيضاً، لكنها متحولة متنقلة تخضع لصيرورة دائمة قد تكون دمثة، أو عنيفة، فتكون عبارة عن ثورات وانقطاعات، سببها ما يطرأ على المحيط الذي يعيش فيه الأناس من تغيرات أو كوارث.

كونت العلاقة بين الثابت والمتغير، والفطري والمكتسب، مشكلاً عويصاً أسهم في إلقاء الأضواء عليه كثير من الباحثين في مجالات علمية مختلفة، مثل علماء الأعصاب، والتشريح، ووظائف الأعضاء، وعلم النفس العصبي، وفلسفة الذهن؛ وقد أسفرت عن هذه المجهودات أطروحتان أساسيتان؛ إحداهما هي **المجزوئية** التي تجعل الأفراد العاديين متطابقين أو متماثلين في حل ما يعترضهم من مشاكل، سواء أكانوا من العلماء أم من الأميين، أكانوا من الأمم المتقدمة، أم من المجموعات المنعزلة؛ وبناء على هذا التصور اقترح مفهوم **النظريات الشعبية** ليجعلوها أساس كل معرفة وعلم؛ وأما الأطروحة الثانية فهي **المعرفة الخلفية** التي يكون لها دور كبير في تنمية المعارف وفي حل المشاكل؛ وقد تولَّد عنها مفاهيم عديدة، مثل **الاستراتيجية التنازلية والمقايسة والتنبؤ والتعليل**.

إن كلاً من الأطروحتين، إذا أخذ على حدة يَتَضَمَّنُ مزالق كثيرة. ذلك أن النظريات الشعبية تجعل الإنسان يعيش بالفكر الفطري كأنه خارج الزمان والمكان والمجتمع، مما يجعله لا يتطور ولا يسهم في تقديم محيطه، وفي إصلاح عاهاته؛ وأما أطروحة الاكتساب المطلق، فإنها تعزِّز الفروق التي قد تكون

شاسعة بين الأشخاص والأمم، وتؤدي إلى حتمية مجالية متطرفة؛ هكذا يبقى المتقدم متقدماً ويستمر المتأخر في موقعه.

تجاوزاً لهذا المأزق اقترحت مفاهيم عديدة، مثل التكامل والتفاعل بين الفطري والمكتسب، والتمثل والتكييف، والخططات، ومرونة الأنساق الإدراكية؛ بمعنى أن إحساس الناس بالأشياء وإدراكهم إيَّاهَا يتأثران باختلاف أزمنتهم وأمكنتهم وكفاياتهم؛ لكن ذلك الاختلاف ليس مطلقاً حينما يتعلق الأمر بأشياء الطبيعة، إذ تبقى هناك نواة قارة في الشيء الطبيعي تنطلق منه مختلف الرؤيات؛ وقد أنشئت عدة نظريّات للدفاع عن هذه الوجهة من النظر، مثل الواقعية الجديدة، والكوانتية الصوتية، والحركيّة، والتمييزية.

على أساس تلك الأطروحات أنجزت بحوث كثيرة حول فطرية الأعداد والأشكال، أو اكتسابها، أو مسألة الإبداع أو الاكتساب والتعلم، أو المثل الأفلاطونية، والطاقات الذهنية؛ إلا أنه من المؤكَّدِ أن الناسَ ليسوا مُتَسَاوِينَ في معرفتها وفي القدرة على الابتداع فيها؛ إذ هناك بعض الثقافات غير المتطورة لسبب أو لآخر، لا تعرف إلا أعداداً قليلة، وأشكالاً محدودة، وهناك من الأفراد من لهم القدرة على الإبداع والابتكار في هذا الميدان، وهناك من تستعصي عليه العمليات البسيطة، مع أنهم يعيشون في مجتمع واحد أو في أسرة واحدة؛ لهذا، فإن الفطرة المشتركة والمحيط الواحد غير كافيين، فقد يضاف إليهما اختصاص بعض الأفراد بالقدرة على الإبداع التي يجتهد المختصون في الدماغيّات وفي الذهنيّات لتحديد مواقعها وباحاتها، ومكوناتها الموضوعية من أعصاب وعصبونات.

لهذا، فإننا حين اقترحنا مبادئ توليفية راعينا مجالاً جغرافياً مُعَيَّناً هُوَ ضِفَّتَا البحر الأبيض المتوسط، وما اتصل بهما لما عرفه هذا المجال من حضارات أَكَادِيَّة وأشورية وبابلية وإغريقية ومصرية ورومانية وعربيّة إسلامية طَوَّرَتِ الأعداد والأشكال والتفكير المنطقي؛ على أننا اقتصرنا على أوليات رياضية ـ منطقية وظفت في مختلف العلوم؛ كما أن تلك الأوليات كان لها دور كبير لتلبية هوس التنظيم الذي شغل البشر (وكل ما فيه حياة) منذ وجودهم على ظهر هذه البسيطة، لأنه جوهر الحياة التي هي مستمدة من انتظام الكون وتنظيمه؛ ومعنى هذا أنه مبدأٌ مطلق يكون بمثابة الأرض التي تختلف فيها الأمكنة وتتعاقب عليها

الأزمنة ويتدافع فوقها الأفراد والجماعات والأمم؛ لذلك اقترحنا له ذلك التحقيب، وبَيَّنَّا اختلاف أدوات التعبير عنه، وخصوصاً الاستعارات اللغوية المفهومية التي تُكَثِّفُ الإبدالات العلمية والثقافية والسياسية من جهة، ويصح أن تَتَنَزَّل منزلة الفرض الاستكشافي، من جهة ثانية، كما **غامرنا في ذلك**.

التوليف والتنظيم وتحصيل المعارف محكومة بمبدأ المبادئ الذي هو الحركة الطبيعية الأصلية التي هي سابقة على كل شيء بحسب المعتقدات العلمية السائدة؛ لهذا، فإن الحركات العينية للأشياء والأشخاص فرعٌ منها؛ سواء أكانت فطرية أم مكتسبة أم مصطنعة؛ كل شيء يتحرك في زمان ـ فضاء، بقطع النظر عن أنواع الزمان، وضروب الفضاء؛ وقد تتم حركته بكيفية متصلة سلسة، وقد تحصل بكوارث وفوضى، مثل حركات الرقص، وحركات الجيش الاستعراضي، وإنشاد الشعر. . . وحركات البراكين، والزلازل، والثورات الاجتماعية.

الانتظام والتوليف والحركة مبادئ مجردة ينطلق منها كل ذي وجود في هذه الحياة، وإن كان يظهر أنه فوضى؛ لذلك صارت مقولات تخصص لها المعاجم المصطلحية مداخل قد تطول أو تقتصر بحسب نوع الميدان. ومن أجل هذا جعلناها مبادئ ما ورائية في مرحلة أولى، لكننا انحططنا بها إلى **أدوات معرفيَّة لتحليل الشعر** في مرحلة ثانية. هكذا تتجلى الحركة في الصوت وفي التركيب وفي الدلالة وفي الرمز، لأن هذه المكونات تُنْجَزُ في زمان ـ مكان، بِحسب توليف متعارف عليه، وتنظيم ذي قواعد خاصة، لمقاصد ومرامٍ واضحة أو مضمرة.

تدرك الأصوات والإيقاعات المؤلفة المنظمة بنسقي السمع والبصر؛ يشتغل نسق السمع فيميز العارف المرتاض بين أنواع العزف وضروب الصوت وفنون الغناء؛ هكذا يدرك الفروق بين الدساتين التي هي على السبابة أو الوسطى ونوع الوسطى. . . وبين الصوت الجهير والحاد وما بينهما من أطياف. . ، وبين الثانوي والأساسي، وبين الحركة البطيئة ودرجاتها، والسريعة ومراتبها؛ ويعمل البصر على مستوى الترميز فيميز بين علامات الصوت والصمت، ومواقع الدرجات؛ ما قيل عَنِ الموسيقى ينطبقُ على الشعر المنشد والمكتوب؛ إذ إن المستمع يفرق بين المصوتات والأصوات من حيث طولها وقصرها وإشمامها وورومها. . . ومن حيث مخارجها وصفاتها وما يَنَالُهَا من إدغام وقلقلة. . . ؛ وهو يستطيع أيضاً أن

ينظر في أشكال الحروف وفي كيفية كتابة الكلمات والتراكيب والسطور، وفي البياض ومقداره؛ وقد يعاين الفرد الجوقة، وهي تعزف، أو الشاعر، وهو ينشد، فتجذبُهُ الحركاتُ بتنسيق توليفها، وبانتظامها، وتنظيمها؛ وهكذا، فإن طاقات السمع والبصر والحركة أدوات معرفية من جهة، وتثمين من جهة ثانية، بتفرقتها بين المتناسب والمتنافر من الأصوات والألوان والأشكال.

إذا كانت المبادئ المذكورة مُجَرَّدَة سَتُصَاحِبُنَا طوال مسيرنا في هذا البحث، فإن تعيينَهَا وحَطَّهَا على الواقع جَعَلاها نسبيّة؛ لهذا يجب أن ينظر إلى ما ورد في القسم الثاني باعتباره من فكر العصور الوسيطة التي ورثت كثيراً من العهود القديمة، وخصوصاً ما كان يتبنّى عقيدة **التقايس** المطلق بين كل ما في الكون، مثل فيتاغوراس، قصْد تحقيق انسجام الكون وتناغمه حتى تعيش مخلوقاته في وئام ومحبة مع بعضها بعض، وتحيا أفراده معافاة النفس والجسد، لتعكس صورة خالقها؛ هذه العقيدة وجدت أرضاً خصبة في العالم العربي والإسلامي، عند بعض الطوائف والأفراد، ولا سِيَّمَا أثناء الأزمات؛ وأما **الشعراء فإن التقايس سر وجودهم.**

المبادئ التي قرنا ذات طبيعة مزدوجة: مجردة/ معينة؛ متصلة/ منفصلة؛ وسنضع هذه الازدواجية على محك الاختبار بطرح أسئلة ومحاولة الإجابة عنها؛ هل نسخت التطورات الشعرية ـ الموسيقية في القرن الثامن عشر ما كان موجوداً من أشعار وموسيقى أو جعلت معه قطيعة؟ هل انتهى مذهب العلاقة بين الطبائع والطبوع؟ ما مصير الزمن الدوري في الشعر وفي الموسيقى؟ هل استُغْنِيَ عن التراتبيّة فيهما؟ هل صارت نظرية انتظام الكون من أساطير الأولين؟

المصادر والمراجع

المراجع بالعربية

- أبو الحسن علي الآمدي، **الإحكام في أصول الأحكام**، المكتبة العلمية، بيروت، 1980.
- أثير الدين الأبهري، «إيساغوجي»، ضمن مجموع **مهمات المتون**، 1396 1949 م.
- عبد الرحمان بن محمد الصغير الأخضري، «السلم المرونق»، ضمن **مهمات المتون**، 1396 1949 م.
- صفي الدين الأرموي، **كتاب الأدوار**، شرح وتحقيق الحاج هاشم الرجب، العراق، 1980.
- سمير شريف استيتيّة، **اللسانيات. المجال، والوظيفة، والمنهج**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2005.
- محمد الأنطاكي، **الوجيز في فقه اللغة**، مكتبة الشهباء للطباعة والنشر والتوزيع، حلب ـ سوريا، 1969.
- عبد الرحمان البرقوقي، **شرح ديوان المتنبي**، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، 2007.
- محمد بلبل، **بنية الكلمة في اللغة العربية: مظاهر التمثيل الصرفي**، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه الدولة في اللسانيات العامة، (2000 ـ 2001)، مرقونة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس بالرباط.
- محمد بنيس، **هناك تبقى**، دار النهضة العربية، بيروت ـ لبنان، 2007.

- مالأَرمِي، **رمية نرد لن تبطل الزهر**، ترجمة محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.
- محمد بنيس، **الأعمال الشعرية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2002.
- محمد البوعَصَّامي، **إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع**، تحقيق عبد العزيز بن عبد الجليل، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط ـ المغرب، 1995.
- محمد بن الحسن التطواني، **كناش الحايك**، تحقيق مالك بنونة، مراجعة وتقديم عباس الجراري، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، المغرب، 1999.
- عثمان ابن جني، **سر صناعة الإعراب**، تحقيق حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، 1985.
- عباس حسن، **النحو الوافي**، دار المعارف، القاهرة ـ مصر، ط. ثانية، بدون تاريخ.
- سليم الحلو، **الموسيقى النظرية**، دار مكتبة الحياة، بيروت ـ لبنان، 1958.
- مبارك حنون، **في الصواتة الزمنية، الوقف في اللسانيات الكلاسيكية**، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2003.
- عبد الرحيم حيمد، **التصوف اليهودي (القبال) والتصوف الإسلامي: دراسة مقارنة لنظريات الوجود والمعرفة في فكر موسى الليوني ومحيي الدين ابن عربي**، أطروحة دولة، تحت إشراف. أ. د. أحمد شحلان، سنة 2000 ـ 2001، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن زهر، أدير.
- لسان الدين ابن الخطيب، **روضة التعريف بالحب الشريف**، تحقيق محمد الكتاني، دار الثقافة، المغرب، 1970.
- لسان الدين ابن الخطيب، **الديوان**، تحقيق محمد مفتاح، دار الثقافة، المغرب، ط. ثانية، 2007.
- ابن خلدون، **المقدمة**، نشر أبو عبد الله السيد المندوه، مؤسسة دار الكتب الثقافية، بيروت ـ لبنان، 1997.
- ابن خلدون، **المقدمة**، تحقيق درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت، ط. ثانية، 2000.

- محمود درويش، **الديوان**، دار العودة، بيروت ـ لبنان، 1994.
- ابن رشد، **بداية المجتهد ونهاية المقتصد**، القاهرة، مصر، 1357 1928 م.
- ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت ـ لبنان، 1998.
- جان سورل، **العقل، مدخل موجز**،ترجمة: ميشيل متياس، عالم المعرفة، عدد 343، 2007.
- أبو القاسم محمد الأنصاري السجلماسي، **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تحقق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط ـ المغرب، 1980.
- أبو يعقوب يوسف السَّكَّاكي، **مفتاح العلوم**، ضبطه وشرحه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1983.
- عبد الرحمان جلال الدين السيوطي، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، تحقيق جماعة، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط. 4، 1378 1958 م.
- أبو إسحاق الشاطبي، **الموافقات في أصول الشريعة**، دار المعرفة، بيروت ـ لبنان.
- عبد العزيز بن عبد الجليل، **مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية**، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط. ثانية، 2000.
- أبو جعفر أحمد بن إبراهيم بن منعم العبدري، **فقه الحساب**، تقديم. د. إدريس لمرابط، دار الأمان، الرباط ـ المغرب، 2005.
- محيي الدين ابن عربي، **التدبيرات الإلهية في إصلاح المملكة الإنسانية 1939**.
- أحمد العاقد، **المعرفة والتواصل: عن آليات النسق الاستعاري**، دار أبي رقراق، الرباط، 2006.
- عبد الله العروي، **مفهوم العقل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، 1996.
- أحمد الإدريسي الغازي، **أسئلة وأجوبة حول الثقافة الموسيقية**، مطبعة السعادة، الدار البيضاء ـ المغرب، 1996.
- صادق فرعون، **المعجم الموسيقي المختصر**، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2007.

هواكين فوستر، **الذاكرة في القشر الدماغي، مدخل تجريبي لشبكات الأعصاب عند الإنسان والحيوان**، ترجمة يحيى زياد كبة، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية، 2005.

حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسِراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط. ثانية، 1981.

الحسن بن أحمد بن علي الكاتب، **كتاب كمال أدب الغناء**، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، ومراجعة محمود أحمد الحنفي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ـ مصر، 1975.

محمد الماكري، **الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي**، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، 1961.

أحمد المجاطي، **الفروسية**، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، 1987.

مجموع مُهِمّاتِ المتون، دار الفكر، بدون تحديد للمكان، 1396 1914 م.

ابن البناء المراكشي، **رفع الحجاب عن وجوه أعمال الحساب**، تقديم وتحقيق ودراسة محمد أبلاغ، مطبعة دار المعارف الجديدة، الرباط ـ المغرب، 1994.

ابن البناء المراكشي، **الروض المريع في صناعة البديع**، تحقيق: أ.ر. بنشقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء ـ المغرب، 1985.

موسوعة المعارف الحديثة، منشورات عكاظ، أوزو، المغرب، 1996.

محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التَّناص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، 1985.

محمد مفتاح، **مجهول البيان**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ـ المغرب، 1990.

محمد مفتاح، **التلقي والتأويل، مقاربة نسقية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، 1994.

محمد مفتاح، **التشابه والاختلاف. نحو مقاربة شمولية**، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، 1996.

محمد مفتاح، **مشكاة المفاهيم**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، 2000.

- محمد مفتاح، **الشعر وتناغم الكون. التخييل الموسيقي المحبة**، مكتبة المدارس، الدار البيضاء، 2003.
- محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التّناص**، ط. رابعة، 2005.
- محمد مفتاح، **رؤيا التماثل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، 2005، المركز الثقافي العربي.
- عبد السلام المسدي، **السياسة وسلطة اللغة**، الدار المصرية اللبنانية، 2007.
- يحيى بن علي بن يحيى المنجم، **رسالة في الموسيقى**، تحقيق زكرياء يوسف، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، 1964.
- أحمد اليابوري، **دينامية النص الروائي**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1993.

بغير العربية:

- Christian Abri et Al, «La Porte Cognitive», in Science Cognitive, (Eds) By, Minneapolis, 1999.
- P.B. Andersen, A Theory of Computer Semiotics, Cambridge University Press, 1990.
- Newberg Andrew et Al, The Mystical Mind. Probing The Biology of Religious Experience, Minneapolis, 1999.
- Michael A. Arbib, «Modularity and Interactions. of Brain Regions. Understanding Visuomotor Cordination. Jayl. Garfield, (Ed), London, 1987.
- Bannour, *Dictionnaire de Logique*, P.U.F., Paris, 1925.
- Jonathan Barnes, The Cambridge Companion To Aristote, Cambridge University, Press, 1955.
- Rens Bod, «A Unified Model of Structural Organisation in Language and Music», Journal of Artificial Intelligence Research 17 (2002).
- André Boucourechliev, *Le langage Musical*, Fayard, Paris, 1993.
- Alain Bouvier, *La Théorie des ensembles*, Que Sais-je ?, P.U.F., Paris, 1972.
- Teresa Blicharski et Al, Cognition. Théories et application. Deboeck, Paris, 2005.
- Elisabeth Brisson, *La Musique, Belin*, Paris, 1993.

- Tyler, Burge, «Man's Theory of Vision», in Modularity in Knowledge Representation and Natural Language Understanding. (Ed) by Jay. L, Grfield. London, 1987.
- Juan Roque Chattah, Semiotics, Pragmatics, and Metaphors in Film Music Analysis, the Florida State University, 2006.
- Jean Petitot Cocorda, Morphogenèse du sens ; P.U.F, Paris, 1985.
- Joseluis Caivano, «Visual Texture as a Semiotic System», Semiotica 80-3/4 (1990).
- Peter Carruhters and K. Smith, *Theories of Theories of Mind*, Cambridge University Press, 1996.
- Richard D. Cureton, *Rhythmic Phrasing in English Verse*, Longman, London, 1992.
- Marcel Danesi, «*Thinking is seeing : Visual Metaphors and the Nature of Abstract Thought*», Semiotica. 80- (1990).
- Dortier Jean-François, *Le Dictionnaire des sciences humaines*, Delta. P.U.F. Paris, 2007.
- Umberto Eco, *Art and Beauty in the Middle Age*, Yale University Press, 1986.
- Françoise Escal, *Contrepoints. Musique et Littérature*, Méridien Klincksieck, Paris, 1990.
- Marceau Felden, *La Physique et L'énigme du réel*, Albin Michel, Paris, 1998.
- Jerry. A. Fodor, «Modules, Frames, Fradgeon, Sleeping Dogs, and the Music of the Spheres», in *Modularity in Knowledge Representation.* Jay. L. Garfield, London, 1987.
- Henric Frisk and Miy Yoshida, «New Communications. Thechnology in the Context of Interactive Sound. An Empirical Analysis», Lund University, T.4, Sweden, 2005.
- Jay L. Garfield (Ed), in *Modularity in Knowledge Representation and Modularity.* Natural Language Understanding. Cambridge-London, 1987.
- I. Gasman et Al, *Psychiatrie de L'enfant, de L'adolescent et de l'adulte*, Masson, Paris, 2003.
- Gazzaniga et Al, *Neurosciences Cognitives. La biologie de L'esprit.* De Boeck Université, Paris, 2001.
- Susan A. Gelman (Ed), *Mapping the Mind. Domain-Specifity in Cognition and Culture*, Cambridge University Press, 1994.
- Mirta.B. Gordon. Hélène Paugam-Moiy, Sciences Cognitives. Diversité des approches, Hermes, Paris, 1997.
- Juliana Goschler Darmstadt, «Metaphors in Cognitive and Neurosciences. Witch Impact have Metaphors on Scientific Theories and Models ?» metaphorik. de 12,7-20, 2007.

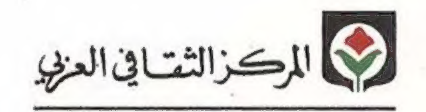
- Victor A. Grauer, «Toward a Unified Theory of the Arts», Semiotica 101-3/4-(1993).
- A.J. Greimas. J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire Raisonné de la théorie dulangage*, Hachette Université, Paris, 1979.
- Georges Gusdorf, *Le Romantisme*, Payot et Rivages, Paris, 1983.
- Denis Huisman, *Dictionnaire des philosophes*, P.U.F. Paris, 1984.
- C.A.R. Hoar. He Jifeng, Unifying Theories of Programming, Oxford University Competing Laboratory, London, 1998.
- Ray Jackendoff, *Language of the Mind.* Essays on Mental Representation, the MIT Press, 1992.
- George Kalinowski, *La logique déductive*, P.U.F., Paris, 1996.
- Stephen. H. Kellert, In the Wake of Chaos, the University of Chicago Press, 1984.
- Bart Kosko, Fuzzy Thinking. The New Science of Fuzzy Logic, Flamingo, Harper Collins Publishers, 1994.
- Lahlaïdi, Anatomie Topographique Trilingue. Ibn Sina, Rabat Maroc.
- Georges Lakoff. Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, 1980.
- Georges Lakoff, Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought, New york, 1999.
- Fred Lerdahl, A Generative Theory of Tonal Music. MIT Press, 1985.
- G.E.R. Lloyd, *Aristote: The Growth and Structure of His Though*t, Cambridge University Press, 1968.
- Geoffry Lloyd, «Science in Antiquity: The Greek and Chinese Cases and Their Relevance to The Problems of Culture and Cognition», in Modes of Thought. Exploration in Culture and Cognition. (Ed), By David K. et Al, Cambridge University Press, 1996.
- Alper Matthew, the God «Part of Brain: A Scientific interpretation of Human Spirituality and God», Naperville, Illinois, 2006.
- Majeed, H.Z, «Germination in Swedish and Arabic With a Particular Reference To The Preceding Vowel Duration. An instrumental and Conparative Approach», in Journal of TMH PSR. V: 44 N°. 1, 2002.
- Yana Meerzone, «Body and Space: Michael Chekhov's Notion of Atmosphere as The Means of Creating space in Theatre», Semiotica 155-¼ 2005.
- Yeve Morin et Al, *Larousse Medical*, Larousse, Paris, 1998.
- Ernest Nagel, The Structure of Science. Problems in Theologic of Science Explanation, Routledge, London, 1974.
- Robert N. Nicolich, «Painting, Poetry and Signs: Molière's La Gloire de Val de Grace and Perraut's Poéme de la Peinture», Semiotica 51-(1984).

- David K. Olson and Nancy Torrance, Modes of Thought. Exploration in Culture and Cognition, Cambridge University Press, 1996.
- Francis Pagnon, En Evoquant Wagner. La Musique Comme Mensonge et comme Vérité, Editions Champs Libre, Paris III[e], 1981.
- Kelly A. Parker, The Continuity of Peirce's Thought, Vanderbilt University Press, 1998.
- Maryvonne Perrot, «Cubisme, Futurisme, Surréalisme: La vicissitude du sujet dans L'art», in Philosophie de L'art (ed), Roland Quilliot, Ellepses, Paris, 1998.
- Dodwell Peter, Brave New Mind. A Thoughtful Inquiry Into The Nature and Meaning of Mental Live, Oxford University Press, 2000.
- Pierre Papon, Le temps des ruptures aux origines culturelles et scientifiques du XXI[e] siècle, Fayard, Paris, 2004.
- Stephen K. Reed, Cognition. Theories et Applications, De Boeck, Bruxelle, 1999.
- Elisabeth Delais Roussarie, «Vers une nouvelle approche de la structure Prosodique», in Langue Française, N°. 126, Mai 2000.
- George Dimitri Sawa, Music performance in the Early Abbasid Era, Canada, 1989
- Roland Schleifer et Al, Culture and Cognition. The Boundaries of Literary and Scientific Inquiry. Cornell University Press,Ithaca and London, 1992.
- Atran Scott, In Gods we trust. The Evolutionary Landscape of Religion, Oxford, 2004.
- Fadlou Shéhadi, *Philosophies of Music in Medieval Islam*, Leiden, 1995.
- Anthony Storr, *Music and the Mind,* Harper Collins Publisher, Great Britain,1993.
- GSonesson, «The Place of the Picture in the Development of Human Being. AT the Cross Road of Semiotics and Cognitive Science», Department of Semiotics, Lund University, 2007.
- GSonesson, *How Visual is Visual Culture*? International Association for Visual Semiotics, Semio-Istanbul, Vol. 1, 111-122, Istanbul Kultür University, 2006.
- Aristide Quintilien, *La Musique. Traduction et commentaire de François Dysinx*, Librairie Droz, Genève, 1999.

د. محمد مفتاح

مفاهيم موسعة لنظرية شعرية

إن تحقيق هذه الأهداف العلمية والعملية، في النظرية المقترحة، زَجَّ بنا أحياناً في غَيَابات علوم دقيقة أسهم في تطويرها أفواج من الباحثين في أرقى الجامعات والمعاهد والمدارس، بالاعتماد على تصورات دقيقة، وتنظيرات عميقة، وتجارب عديدة أنجزت على الحيوان وعلى الإنسان، مثل علوم الأعصاب، والتشريح، ووظائف الأعضاء، وعلم النفس... وفلسفة الذهن، والرياضيات والفيزياء... واللسانيات، والموسيقيات، والإناسِيَّات..؛ إن وَضْعَنَا كما قال المثل العربي (مكره أخاكَ لا بطل)، لأننا نعتقد أن إنجاز أية دراسة جادة تكشف عن سرّ صناعة الشعر وأبعاده لا تَتِمُّ إلا بالارتكاز على بعض نتائج تلك العلوم، مهما كَلَّف ذلك من عَنَتٍ.



الدار البيضاء: ص.ب 4006 (سيدنا)
بيروت: ص.ب: 113/5158
www.ccaedition.com
markaz@wanadoo.net.ma

ISBN 978-9953-68-444-8
9 789953 684444